CHRISTOPHER FRAYLING

SERGIO LEONE

ALGO QUE VER CON LA MUERTE

SERGIO LEONE

ALGO QUE VER CON LA MUERTE

CHRISTOPHER FRAYLING

CULT BOOKS

Para Ruth O'Hara,

que me animó a escribir este libro y me ofreció
su inestimable ayuda y sus consejos mientras
duró su redacción... a pesar de que sigue sin
gustarle *El hombre tranquilo*.

CULT BOOKS

cultbooks@cultbooksediciones.com

TÍTULO ORIGINAL: ‘Sergio Leone. Something To Do With Death’
’

TRADUCCIÓN: Ricardo Mendoza
DISEÑO: Lucía Dueñas

PRIMERA EDICIÓN: noviembre de 2024

© Christopher Frayling, 2000
© de la presente edición: Cult Books, 2024

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN: 978-84-129243-4-3
Depósito legal: MA 2743-2024

ÍNDICE

PREFACIO *13*

1. ÉRASE UNA VEZ EN ROMA *19*

2. BOB, HIJO DE ROBERT *43*

3. HOLLYWOOD SOBRE EL TÍBER *65*

4. MILAGROS ECONÓMICOS *95*

5. 'POR UN PUÑADO DE DÓLARES' *131*

6. 'LA MUERTE TENÍA UN PRECIO' *175*

7. 'EL BUENO, EL FEO Y EL MALO' *211*

8. 'HASTA QUE LLEGÓ SU HORA' *255*

9. 'AGÁCHATE, MALDITO' *309*

10. ENTREACTO *353*

11. 'ÉRASE UNA VEZ EN AMÉRICA' *383*

12. UN CIERTO CINE *465*

NOTAS *495*

Para Helen y el Grupo Salvaje,
veinte años después.

PREFACIO

Brr. Brr. Brr. El teléfono de la oficina exterior del Departamento de Historia Cultural en el Real Instituto de Arte no dejaba de sonar. En la sala de al lado yo estaba intentando llevar adelante un seminario sobre Umberto Eco, *El nombre de la rosa* y «buscando una lógica de cultura». Era febrero de 1982.

Brr. Brr. Brr. Se suponía que debería haber alguien a cargo del teléfono en la oficina exterior. Se habría ido a almorzar. El seminario se estaba desbordando.

Brr. Brr. Brr. Le pedí a uno de los estudiantes de posgrado que se hiciera cargo de las cosas por un momento y fui a responder a la llamada. Irritado.

—¿Sí?

—¿El profesor Frayling? Tengo a Sergio Leone en la línea, llamando desde el hotel Cumberland.

La voz era norteamericana: resultó ser la del ayudante e intérprete de Leone, Brian Freilino.

—Sergio desea hablar con usted acerca de su padre, Vincenzo. Su libro "Spaghetti Westerns" tenía algún material acerca de él que desconocía.

Había dejado un ejemplar del libro para Leone en las oficinas de su compañía productora Rafran justo antes de las Navidades de 1981. Lo hice algo aprensivamente, sabiendo sus intensas opiniones acerca del título. Entonces, ¿había leído el libro? Al parecer otro sufrido ayudante había leído todo el volumen en voz alta a Leone, traduciéndolo del inglés al italiano a medida que leía.

—¿Querría hablar con él?

—Por supuesto.

—*Salve Professore! Perché non ci incontriamo mentre siamo a Londra?*

No podría ser aquella tarde. Iba a ver a George Lucas, que estaba montando *El retorno del Jedi* (*The Return of the Jedi*) en Elstree.

Mi reunión con Sergio Leone aquella noche en el Cumberland –me doy cuenta ahora– me hizo empezar a pensar en este libro. Nació a la vida como un estudio de

sus films que, tras quince años de presiones por parte de sus *aficionados*, estaban empezando a atraer el tipo de atención crítica que merecían. Más tarde, después de la muerte de Leone el 30 de abril de 1989, el libro empezó a transformarse en la primera biografía que se publicaba sobre él; por alguna razón, nadie en Italia había intentado nunca redactar una. Y al mismo tiempo se convirtió en una historia del cine popular italiano desde los años 1920, el tipo de cine que raras veces es mencionado en las obras estándar; y si lo es, raras veces con algo más que una mirada condescendiente.

En una ocasión Sergio Leone dijo: «Nací casi en el cine. Mis padres trabajaban allí. Mi vida, mis lecturas, todo a mi alrededor gira en torno al cine. Así que para mí el cine es la vida, y viceversa». La primera vez que entró en un plató en Cinecittà en 1941 tenía doce años y fue para ver a su padre rodar un film. Y murió viendo un film por televisión, en Roma, a los sesenta años. Como veremos, para Leone la apasionada experiencia de hacer cine, las ideas y sensaciones que despertaba en él, permeó toda su obra cinematográfica. Leone fue el primer cineasta moderno en realizar films auténticamente populares: films que sin embargo seguían siendo personales. En palabras del filósofo Jean Baudrillard, fue «el primer director posmodernista».

A lo largo del camino he sostenido conversaciones con muchos de los colegas profesionales de Sergio Leone, sus contemporáneos y su familia, así como él mismo. Me gustaría darles las gracias a todos: Ken Adam, Alessandro Alessandroni, Luis Beltrán, Bernardo Bertolucci, Peter Bogdanovich, Dino De Laurentiis, Tonino Delli Colli, Sergio Donati, Clint Eastwood, Umberto Eco, Jean–Pierre Gorin, Charlton Heston, John Landis, Joaquín Romero Marchent, Elizabeth McGovern, John Milius, Fulvio y Luca Morsella, Franco Nero, Gillo Pontecorvo, Martin Scorsese, Carlo Simi, Tonino Valerii, Luciano Vincenzoni, Wim Wenders y Fred Zinnemann; a Carla, Francesca y Raffaella Leone; y al difunto Sergio Leone. Dario Argento, Andrea Leone y Ennio Morricone fueron entrevistados para mi programa de televisión "Viva Leone!", emitido por la BBC2 en diciembre de 1989; muchas gracias a David Thompson y Nick Freand Jones por toda su ayuda, y por proporcionar las transcripciones. Las conversaciones con Mickey Knox y Luciano Vincenzoni fueron grabadas por Cenk Kiral, a quien estoy enormemente agradecido por permitirme utilizar los resultados. Rod Steiger fue entrevistado especialmente para este libro por Barbra Paskin, que ofreció generosamente su tiempo y su experiencia. Una conversación suplementaria con Sergio Leone fue grabada para el documental *Visions* del Channel 4 sobre el cine italiano en mayo de 1984, del que yo era consultor; gracias a Rod Stoneman por proporcionarme la versión completa.

Muchos otros han ayudado a desenterrar material de investigación para mí. Material en bruto: el especialista en bandas sonoras Lionel Woodman, los coleccio-

nistas cinematográficos Grant Kelly y el difunto Robert James Leake, René Hogguer de Ciné–City en Hilversum (Holanda) y el hombre de aquel puesto en el mercadillo de Whitechapel High Street. Material personal: la familia Leone me dio siempre la bienvenida y me apoyó en todo, pese a que no tenían la menor idea de lo que iba a escribir acerca de Sergio. *Eurowesterns:* Lorenzo Codelli y Carlo Gaberscek del festival de cine de Udine; Ed Buscombe, ex–BFI; y Hubert Corbin en Montpellier. Material de *spaghetti:* Tom Betts y Tim Ferrante, los directores de "Westerns all'italiana", un periódico publicado desde 1983 en Anaheim (California). Funeral de Leone: Barry Edson. Louise Swan y Adrian Turner ayudaron a concertar entrevistas con gente de Hollywood, Fraçoise Jollant y Francesca Boesch enviaron material impreso, Jasper Hawker y Julius Cotter buscaron localizaciones en España.

Pero mi mayor deuda es con cinco personas que, a su muy diferente manera, han tenido un papel clave en la gestación de "Sergio Leone". Luca Morsella, al que conocí en 1981, me proporcionó la entrada al círculo de Leone en Roma y ha sido una mina de información útil desde entonces, además de un amigo. Cenk Kiral, un entusiasta de Leone y especialista en ordenadores de Estambul, me ha bombardeado con información electrónica (buena, mala y horrible) y me ha mantenido en contacto con las novedades del cibermundo. John Exshaw, un erudito cinematográfico y filmógrafo que sabe más sobre cine popular italiano que nadie puede llegar a saber en el mundo, me proporcionó desinteresadamente detallados consejos y apoyo moral en unos momentos en los que flaqueaba. Matthew Evans, mi editor en Faber, me dijo hace muchos años: «Un libro de Frayling sobre Leone..., ¡por supuesto que lo leeré!». Tuvo que ser muy paciente para conseguirlo. Richard Kelly me ayudó a montar el borrador definitivo a partir del medio millón de palabras que presenté originalmente. Siento una gran deuda hacia todos ellos.

Varias personas me ayudaron con sus traducciones: Barbara Bingola, Caterina Fadda, Sara Fanelli, Anna Negri, Lisa Ronconni, Ilaria Snowdon y Sivia Tonini (que ayudaron con el material italiano); Britta Teckentrup (alemán) y Gabriela Salgado (español). Los bibliotecarios del BFI, la Biblioteca Pública de Nueva York y la Biblioteca Nacional fueron de gran ayuda, aunque a veces se mostraron desconcertados. Gill Plummer y Juliet Thorp procesaron y reprocesaron el texto, en circunstancias particularmente frenéticas, con buen humor y eficiencia.

Y mi esposa Helen ha tenido que aguantar el proyecto casi desde que nos conocemos. Visitamos Cinecittà y Rafran en nuestra luna de miel: desde entonces ha habido incontables visionados a altas horas de la noche de los films de Leone en varios idiomas. Eso es lo que yo llamo devoción.

«*Don Quijote y Sancho fueron al teatro de marionetas, y vieron que ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas y cera encendidas, que le hacían vistoso y resplandeciente. A su llegada maese Pedro se metió dentro, puesto que él era el que tenía que manejar las marionetas de la obra. Pero viendo y oyendo tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo: 'No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!'.*

Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titiritera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán. Daba voces maese Pedro, diciendo: 'Deténgase vuesa merced, señor don Quijote, y advierta que éstos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta. ¡Mire, pecador de mí, que me destruye y echa a perder toda mi hacienda!'»

—Miguel de Cervantes, "Don Quijote de la Mancha" (1614)

«*—¿Es tan grande como eso el lugar? –preguntó Karl.*

—Es el mayor teatro del mundo –dijo Fanny–. Admito que yo misma no lo he visto, pero algunas de las otras muchachas de aquí, que ya han estado en Oklahoma, dicen que prácticamente no tiene límites.

—Pero no hay mucha gente aquí –dijo Karl, señalando a los muchachos y a la pequeña familia.

—Eso es cierto –dijo Fanny–. Pero tenga en cuenta que recogemos gente en todas las ciudades, que nuestro equipo de reclutamiento está siempre en la carretera y que siempre hay muchos de estos equipos.

—¿Por qué, el teatro no ha abierto todavía? –preguntó Karl.

—Oh, sí –dijo Fanny–, es un viejo teatro, pero siempre está siendo ampliado.

—Me sorprende –dijo Karl– que no acuda más gente a unirse a él.

—Sí –dijo Fanny–. Es extraordinario.»

—Franz Kafka, "Amerika" (1927)

CAPÍTULO 1

ÉRASE UNA VEZ EN ROMA

«El cine norteamericano tal como era entonces estaba compuesto por una galería de rostros de actores sin paralelo ni antes ni después (al menos tal como yo lo veo), y los argumentos eran simples artificios (amorosos, basados en los personajes, genéricos) para reunir esos rostros en combinaciones siempre cambiantes. Alrededor de estas historias convencionales había un muy ligero aroma de una sociedad o período en particular, y por eso precisamente este aroma me llegaba sin que fuera capaz de definir en qué consistía... Y del mismo modo que un psicólogo está tan interesado cuando su paciente miente que cuando dice la verdad, puesto que en cualquiera de los dos casos revela algo sobre sí mismo, igual yo, como un aficionado a los films perteneciente a otro sistema de mistificaciones, podía aprender algo tanto de la pequeña verdad como de la gran cantidad de mistificación que me ofrecían los productos de Hollywood. Con el resultado de que no guardo rencor hacia esa falsa imagen fabricada de la vida; y aunque no hubiera sido capaz de explicarlo por aquel entonces, me parece ahora que nunca lo tomé como una verdad, sino tan sólo como una de las muchas imágenes artificiales posibles.»

—Italo Calvino, "Autobiografía de un aficionado al cine"
(mediados los años sesenta)

¡Acción! Érase una vez en Roma –y en una época muy buena, pareció ser más tarde–, que Sergio Leone escribió a los diecinueve años su primer guion cinematográfico que, como la mayoría de los primeros intentos de escribir para el cine, era autobiográfico: una película rito de iniciación, que era también una tarjeta de visita. El guion se llamaba "Viale glorioso" y hablaba de las aventuras de una pandilla de jóvenes de clase media en las calles de Roma, poco antes del estallido de la Segunda

Guerra Mundial. Para aquella pandilla firmemente masculina su «universo era la calle y el cine». Mientras tanto, en el mundo adulto, el régimen fascista estaba decidiendo si implicar a Italia en la guerra de Alemania (la decisión de Mussolini, anunciada en junio de 1940, fue «declarar la guerra, pero no hacer la guerra», signifique eso lo que signifique).

> «Empecé a ir al cine alrededor de 1939, cuando tenía nueve o diez años –recordaría Leone medio siglo más tarde–. Iba con mis pequeños camaradas. Formábamos una pandilla, y todos éramos chicos de la calle. Cuando estábamos en casa nos parecíamos al buen doctor Jekyll, con todos los beneficios de una refinada educación. Apenas salíamos, sin embargo, nos convertíamos en auténticos mister Hyde. Puros patanes. Y sin embargo éramos hijos de buenas familias. Vivíamos en el barrio del Trastevere de la ciudad. Dentro de este barrio había una zona bien delimitada. Desde Via Dandelo subiendo hasta el Gianicolo te encuentras con una de las más empinadas colinas de Roma, rematada por la estatua de Garibaldi. Estamos hablando de un buen barrio, donde vivía la burguesía judía, miembros de la corte papal y grandes profesionales. Doscientos metros más adelante, sin embargo, había una zona algo inferior. El reino de los auténticos patanes. Y librábamos batallas con ellos. Esas peleas tenían lugar en los escalones de la escalera pública que conducía al Viale Glorioso»[1].

El territorio de la pandilla estaba bordeado en un extremo por el Viale Di Trastevere, justo al norte de la Porta Portese, y al otro extremo por el parque Gianicolo, arriba de la colina Gianiculum. Justo debajo del lugar donde se unían la Via Dandelo y el Viale Glorioso había 126 altos escalones, flanqueados por farolas de hierro fundido encajadas en balaustradas. La pandilla solía reunirse en esos escalones y jugar a juegos de agua en el cuenco de granito de la cercana fuente de Santa Paola (construida por el papa Paulo V cuando renovó el viejo acueducto de esa misma calle y trajo el agua hasta el Trastevere). Sobre ellos, en el parque, estaba la estatua ecuestre de Garibaldi, una avenida de esculturas de los garibaldinos. Debajo de ellos estaban las calles adoquinadas, pequeñas tiendas y talleres artesanales del Trastevere, un barrio que disfrutaba de una atmósfera y una reputación de *rive gauche* (aquello era un legado de mediados a finales del siglo XIX, cuando intelectuales, mazzinianos y artesanos radicales se alineaban codo con codo, y cuando el barrio afirmaba representar el carácter romano independiente *tradicional*). Más allá de los escalones del Viale Glorioso había grandes villas imponentes y edificios institucionales; en su base, una conejera de casas más pequeñas, talleres y tiendas. Pese a la atmósfera política altamente cargada de 1939, lo que preocupaba a los

niños del lado de arriba de las escaleras eran las luchas callejeras, sociedades secretas, amistades, complots contra pandillas rivales, problemas en la escuela, perseguir a las chicas y leer cómics norteamericanos. Por encima de todo, les gustaba ocupar toda una fila de veinte asientos en las primeras hileras de un *cinema della periferia*, un cine suburbano. Así instalados, empezaban a silbar y a patear y en general armaban toda la bulla posible, en especial durante el intervalo entre el primer y el segundo rollos, lo cual era (y sigue siendo) un rasgo distintivo del público italiano que acude al cine. Era particularmente divertido llegar tarde e intentar adivinar entre todos la trama de la historia, mientras el resto del público intentaba concentrarse.

Como hijo único, nacido a los catorce años de matrimonio de sus padres, cuando su padre tenía ya cincuenta años, el joven Sergio encontró este compañerismo particularmente alentador. Lamentaba la gran diferencia de edad, que hacía difícil para él mantener una relación íntima con su padre. Cuando llegó a conocer a Vincenzo Leone, Vincenzo era un desilusionado ciudadano de avanzada edad. El padre nunca vivió para ver el éxito del hijo, cosa que, diría Sergio a *su* hijo Andrea, fue «uno de los mayores pesares de mi vida». Sergio Leone se recordaba a sí mismo como un niño solitario, tímido, más bien soñador. Fue por esta razón, decidió más tarde, por lo que en su vida adulta desarrolló «una fascinación hacia el tema de la amistad». Mientras tanto, su naturaleza solitaria lo alentó a presentar un exterior confiado, fanfarrón, que enmascaraba una personalidad interior mucho menos confiada. También desarrolló una tendencia a impresionar a su círculo de amigos con grandes historias.

En *Viale Glorioso*, la anárquica vida de la pandilla en las calles contrastaba favorablemente con la pomposidad de la vida durante las horas de escuela y las restricciones de la vida en el hogar. Mostraba, diría Leone, «cómo este barrio era de hecho algo menos que glorioso. Y hablaba de una Roma que se ha apagado por completo». Por encima de todo era una aventura amorosa con el cine, que gravitaba sobre la diferencia entre la riqueza y la coherencia del mundo en la pantalla y la confusión y la incoherencia del mundo fuera del palacio de las películas. Como recordaría Leone, «En la pandilla nos modelábamos según los héroes de los films norteamericanos que veíamos. Estábamos locamente enamorados del cine norteamericano. Siempre imitábamos a Errol Flynn y a Gary Cooper... Siempre íbamos a ver los films que venían de Hollywood. Nunca las *telefoni bianchi*, las comedias de teléfono blanco, italianas. *Esa* forma de cine no la descubriría hasta después de la guerra»[2].

Esta identificación con los héroes norteamericanos era experimentada con la misma fuerza, y exactamente al mismo tiempo, por el joven Italo Calvino, un contemporáneo de Leone, aunque él creció en la orilla junto al mar de San Remo en vez de en el Trastevere. Calvino analizaría hábilmente el *firmamento* de las estrellas de Hollywood

como «un sistema enteramente propio, con sus propios contrastes y sus propias variables, una tipología humana. Los actores representaban modelos de carácter y comportamiento; había un héroe disponible para cada temperamento; para aquellos que enfocaban la vida a través de la acción, Clark Gable representaba una especie de brutalidad impregnada de fanfarronería; Gary Cooper era sangre fría a través del filtro de la ironía; para aquellos que contaban con superar los obstáculos con una mezcla de humor y *savoir faire*, ahí estaba el aplomo de William Powell y la discreción de Franchot Tone; para el introvertido que domina su timidez estaba James Stewart, mientras que Spencer Tracy era el modelo del hombre justo y de mente abierta que sabe cómo hacer las cosas con sus manos»[3].

Para Calvino, como para Leone, el cine en esta época significaba cine norteamericano (aunque doblado al italiano, como establecía la ley). A finales de los años 1930, la Ley Alfieri había intentado reducir la importación y distribución de films norteamericanos, y a lo largo de toda la década se habían producido varios esfuerzos para instituir un sistema proteccionista de *cuota* (un film italiano por cada diez films extranjeros exhibidos, noticiarios obligatoriamente italianos), en un intento de impulsar las producciones nacionales. Como resultado de ello se empezaron a hacer en Italia muchos más films, financiados pública o privadamente. La producción se incrementó siete veces desde 1923, el año siguiente de la Marcha sobre Roma de Mussolini. La calidad técnica de esos films mejoraba constantemente y algunos de ellos estaban empezando a usar los recientemente abiertos estudios de Cinecittà en la Via Tuscolana, que alardeaban de 58 hectáreas de instalaciones, que incluían doce platós sonoros.

Pese a las cuotas, sin embargo, los films de Hollywood –incluso los mudos que seguían en circulación– continuaban tendiendo a dominar la cultura popular italiana, y no sólo entre los jóvenes de clase media en las calles alrededor de la Via Dandelo. La novela y el film de Federico Fellini *Amarcord* (*Amarcord*, 1974), cuyo título significa en lenguaje popular «Yo recuerdo», ilustra la extensión de este dominio desde un punto de observación situado cincuenta años más tarde. Sergio Leone pensaba que estaba lleno de «recuerdos exactos» de la vida en una ciudad provinciana al norte de Roma a mediados de los años 1930. Fellini muestra los desfiles de los jóvenes *avanguardisti* y los *ballila*, que desfilaban con los milicianos locales y los veteranos camisas negras, pero resulta claro que el acontecimiento cultural más importante que se celebraba en la ciudad de Amarcord era la llegada del último *western* de Gary Cooper en el cine Fulgar. Las referencias a la fábrica de sueños de Hollywood abundan. La enorme mujer de la tienda de tabaco tiene «ojos de ven–a–la–cama como los de Kay Francis»; los sobreexcitados niños hablan de los indios comanches en medio de la cena familiar; un nuevo impermeable estilo «*Hombre Delgado*» es motivo de admiración; y los chicos se masturban juntos en

un vagón parado a los extáticos gritos de «¡Jean Harlow!», «¡Mae West!» y «¡Las tetas de la tabaquera!». En la escena de la boda que concluye tanto el libro como el film, una joven halla finalmente «su Gary Cooper» en la improbable forma de un bajo *carabiniere* del sur de Italia («Gary es un *cowboy* y Mateo es un policía, pero el amor es siempre el amor»). La impresión que prevalece es que, en lo que a las fantasías colectivas italianas se refiere, «somos los hijos y las hijas de los norteamericanos»[4].

Las mismas fantasías estaban disponibles para la «pandilla del Viale Glorioso», como recordaría Leone. En 1938 Errol Flynn y Gary Cooper todavía arrasaban, al menos en aquellos films que habían pasado la censura del Ministerio de Prensa y Propaganda. Pero a partir de 1939 se volvieron decididamente menos accesibles, a medida que el gobierno fascista insistía en que la importación de todos los films extranjeros fuera controlada por el monopolio del Estado, y las principales compañías norteamericanas se retiraran gradualmente, como protesta, de la esfera de operaciones italiana. Fue una privación que hizo que los jóvenes entusiastas del cine como Leone tuvieran la sensación de que el régimen fascista les estaba golpeando directamente. La RKO siguió distribuyendo, de modo que Leone pudo ver *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) de John Ford en el *cinema della periferia* local (mucho más barato que los locales de estreno en el centro de la ciudad y con una mayor participación del público). Y, afortunadamente, algunos de los films que Leone recuerda haber disfrutado más, como *Ángeles con caras sucias* (*Angels with Dirty Faces*, 1938), con James Cagney, y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), con Charlie Chaplin, que llegaron a los cines sin la intervención de la oficina del censor. Luigi Freddi, director de la división de cine del Ministerio de Cultura Popular, había llegado de alguna forma a la conclusión de que *Tiempos modernos* era «una sátira feroz del socialismo y el comunismo».

Pero el régimen no se oponía totalmente a los productos de Hollywood. Ponderando acerca de qué tipo de cine italiano debía promocionar su Ministerio, el signor Freddi había expresado una no pequeña admiración hacia los valores culturales (sin mencionar los valores de producción) de los principales films de Hollywood en esa época. «La industria cinematográfica norteamericana –escribió Freddi a mediados de los años 1930– produce films que son juveniles, serenos, honestos, optimistas, agradables, en general de alto valor moral y muy a menudo de noble significado» (Frank Capra era uno de sus favoritos, al que Freddi invitó a Italia para que condujera un seminario en el nuevo Centro Sperimentale di Cinematografia). Freddi estimó hábilmente que sería mucho mejor invertir en films de ideas positivas, como los de Capra, que enzarzarse en propaganda abierta, que probablemente sería a la vez cara y contraproductiva. Sus puntos de vista sobre esta materia eran compartidos por Vittorio Mussolini (director de la revista "Cinema", además de

ocasional productor y guionista) y el padre de Vittorio, Benito, cuyos géneros preferidos eran la comedia ligera y los musicales. A Benito Mussolini le gustaban especialmente "Stanlio e Olio", Stan Laurel y Oliver Hardy[5].

Así, aunque Leone hubiera hecho burla de las "*telefoni bianchi* italianas", no siempre estaban tan alejadas del producto de Hollywood que reverenciaba. Una comedia, estrenada en 1938, titulada *Bajo aristocrático disfraz* (*Il signor Max*), es un buen ejemplo. Cuenta la historia de Gianni (Vittorio de Sica), un humilde vendedor de periódicos romano que lo aprende todo acerca del *way of life* norteamericano de las revistas ilustradas ("Esquire", "Time") que vende en su quiosco de la esquina. Finalmente se siente tentado a llevar una doble vida, como el opulento y sibarítico "signor Max". Elige unas cuantas frases escogidas en inglés («How d'you do?», «Cheerio»), aprende a distinguir entre marcas superiores e inferiores de *whisky* y fuma ostentosamente cigarrillos Samos Export en un bar de cócteles romano frecuentado por la *jet set* internacional. Pero finalmente, tras varias complicaciones absurdas, Max decide que prefiere quedarse con una hermosa niñera y mezclarse con la gente corriente: gente como él y el jovial conductor de autobús que es su padre, que tienen ambos buen corazón y son mucha mejor compañía.

Bajo aristocrático disfraz fue dirigida por Mario Camerini, que durante los años 1930 se especializó en comedias románticas caprescas de este tipo, donde tímidos personajes de clase media baja (normalmente interpretados por De Sica) se soliviantaban un poco antes de aceptar al final que la estabilidad era algo mucho más seguro. A partir de mediados de la década de 1940, Camerini fue categorizado por sus crecientes críticos neorrealistas como la cabeza visible de la escuela "caligráfica" de cineastas, que enfatizaba el *bello scrivere*, la caligrafía hermosa, a expensas del contenido, y que tendía a aislar el cine de las realidades políticas cotidianas. Aunque Leone afirmó siempre que evitó este tipo de material hasta después de la guerra, la afirmación es altamente improbable, puesto que Mario Camerini era su padrino y un muy buen amigo de la familia.

Es mucho más probable que en 1939 la pandilla del Viale Glorioso rechazara cualquier film que planteara abiertamente temas políticos y que, en consecuencia, contastara doblemente con los films norteamericanos doblados que tanto querían. Debieron dedicar poco tiempo al film de Flavio Calzavara *Piccolo naufraghi*, un raro ejemplo de un film de propaganda dirigido a los niños, dedicado de hecho a «la juventud luchadora de Italia». El film de Calzavara recordaba a la novela de William Golding *El señor de las moscas* vuelta del revés, para la edificación de las organizaciones juveniles fascistas. Entre eso y James Cagney, o *Las aventuras de Tom Sawyer* (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1938), o Judy Garland y Mickey Rooney, no había color a los ojos de la pandilla del Viale Glorioso. «Íbamos a ver los films que nos llegaban de Hollywood.»

Algunos de ellos (en especial los seriales y las series como la de Charlie Chan, que Leone «adoraba») poseían un claro parecido familiar a los cómics en blanco y negro que los amigos de Leone miraban una y otra vez hasta que se caían a pedazos[6]. No sabían inglés, pero los dibujos eran en cualquier caso mucho más interesantes. Los títulos clave eran "Flash Gordon", "Jim de la Jungla", "Mandrake el Mago" y "La sombra". Los cómics *oficiales* "Il Balilla" y "Jumbo", con sus inspiradores relatos de la antigua Roma y sus pesadas sátiras sobre los pequeños negros, parecían menos interesantes. Uno de los que más le gustaban a Sergio Leone era "Jorge y Fernando" de Lyman Young, que presentaba su tema favorito, la amistad, entre dos personas jóvenes en el ambiente de una jungla. Un poco más tarde, en pleno apogeo de la Segunda Guerra Mundial, los cómics norteamericanos, junto con los libros y el arte gráfico, empezaron a hacerse más difíciles de encontrar, a medida que el régimen los desalentaba. Cierto, por aquel entonces había copias producidas en Italia, pero eran, según Leone, invariablemente «abominables». A primera vista podía decir que todo, desde la calidad de la impresión hasta la forma en que se expresaba el mensaje, era simplemente erróneo. «Afortunadamente, había un floreciente mercado negro, donde podías comprar todo lo que estaba prohibido. Las novelas y los cómics norteamericanos eran vendidos bajo el mostrador, o sacados de maletas. Pero no leíamos mucho. Por aquel entonces estábamos demasiado atareados aguardando la llegada de los *auténticos* norteamericanos: los soldados»[7].

Sergio Leone tenía once años cuando empezó la guerra y catorce en el momento en que tuvo lugar el desembarco de Sicilia. Durante los años de la guerra, Roma se caracterizó por su caótico sistema de distribución de comida y las carencias alimentarias resultantes, por su mercado negro y sus no restringidos restaurantes de lujo, y por el creciente vocear de hueca propaganda, ejemplificada en las "asambleas oceánicas" en la plaza delante del palazzo Venezia, y los quioscos de prensa llenos con ejemplares de los discursos de Il Duce y noticias de las órdenes de Il Duce. Más tarde, Roma fue arrasada por la ocupación nazi y por los bombardeos aéreos aliados de la *ciudad santa*. Para Leone, la vida en tiempo de guerra debió hacer que el mundo representado por la cultura popular norteamericana se pareciera mucho a un sueño de libertad y modernidad, y a una escapatoria de la camisa de fuerza de la realidad.

En el *Viale Glorioso* de Leone, las visitas vespertinas al cine sumían a la pandilla de jóvenes en una especie de estupor, lo cual no ayudaba a sus deberes en casa pero indudablemente alimentaba sus ensoñaciones. Mientras tanto, los cómics pasados de contrabando estaban llenos de imágenes con las que un adolescente italiano podía fantasear: imágenes de plenitud, de un mundo de promesas, de las amplias praderas abiertas de Norteamérica. Umberto Eco estima que la fascinación de un grupo de intelectuales italianos con la *cultura de masas* norteamericana en las déca-

das de 1950 y 1960 tuvo mucho que ver con su contacto con los cómics y la música popular durante la última parte del período fascista y la ola de cine de Hollywood atrasado estrenado poco después. Esos productos culturales eran el fruto prohibido, el *otro mundo,* y esto hacía que la ideología que representaban fuera doblemente atractiva. Había un rechazo de la cultura oficial, que parecía haberse despojado de vida. La aventura amorosa del joven Sergio Leone con los films de Hollywood y los cómics norteamericanos se produjo dentro de esta atmósfera: la proyección a otro mundo de todo lo que era positivo sobre la modernidad.

En los años de preguerra había otra forma de diversión durante todo el año que ofrecer a los niños, aunque al aire libre en el parque Gianicolo, cerca del Piazzale Garibaldi[8]. Algunos fines de semana Sergio Leone era llevado allí por su padres para ver los títeres conocidos como *burattini*, a menudo manejados por familias de marionetistas napolitanos. Se decía que su nombre derivaba de *buratto*, la recia tela utilizada por los campesinos del sur tanto para cerner la harina como para fabricar las recias mangas de los guantes a través de los cuales se manejaban los títeres. Este tipo de teatro de títeres era anterior a la *commedia dell'arte*, pero las historias trazaban normalmente una línea de conexión con la *commedia*: las desventuras de Pulcinella o de Arlecchino o Gerolamo a manos de la taimada Brighella, personificados todos ellos en las máscaras de los títeres manejados con las manos. Para el joven Leone eran pura magia. A menudo sus padres tenían que arrastrarlo de vuelta a casa tras presenciar repetidas veces la misma actuación, o impedirle que entrara en otro teatro de títeres.

«Recuerdo una tarde a última hora –dijo Sergio Leone en 1976–, mientras regresaba a mi casa en el Trastevere. Pasé junto a uno de los teatros de títeres que acababa de cerrar [...]. Detrás del bajado telón del teatro pude oír fuertes voces y el sonido de cosas que eran arrojadas. Miré detrás, y pude ver al titiritero y a su esposa peleándose. Era una pelea amistosa y muy napolitana. Pero justo después de que los títeres se hubieran golpeado los unos a los otros con palos de madera en el escenario, ahí estaba aquella pareja golpeándose con los títeres de madera y tela, cuyos "guantes" se habían vuelto ahora demasiado visibles. Mientras contemplaba aquel extraño acontecimiento, comprendí, a mi manera infantil, que había cosas que eran tal como parecían y cosas que ocurrían *detrás* de las cosas tal como parecían. Ficción y realidad. Las fábulas del teatro, y el teatro humano que era más serio, más duro, más mezquino, e incluso lamentable. Acababa de captar apenas mi primera lección sobre el significado de la palabra "espectáculo". Y había ocurrido antes de que fuera al cine por primera vez»[9].

Los *burattini* eran sólo una forma de teatro de títeres tradicional ofertado en los espacios públicos de Roma. Puesto que el padre de Sergio, Vincenzo, procedía de Nápoles y hablaba el dialecto napolitano, sentía una predilección especial hacia

ellos. Pero también había visitas ocasionales de los *pupi siciliani* del sur. Eran marionetas de hilos, de hasta metro y medio de altura, no pequeños títeres de guante. Eran usados para representar variaciones sicilianas de historias de heroísmo y derramamiento de sangre, que databan originalmente de la época de Carlomagno: las mismas historias que habían sido recopiladas en la antigua epopeya francesa "La canción de Roland" (escrita poco después de la Primera Cruzada, y que describía un auténtico desastre militar ocurrido el año 778 d.C.). Pero habían sido actualizadas y muy glorificadas durante el Renacimiento por el poeta italiano Ludovico Ariosto bajo el nombre de "Orlando Furioso".

A Sergio Leone le gustaba decir que "Orlando" era un excelente ejemplo de la habilidad de la cultura italiana de absorber influencias externas y convertirlas en una forma propia y característica de entretenimiento. Las representaciones de los *pupi siciliani* formaban un repertorio de unas quinientas obras extraídas de incidentes de "*Orlando*". Roland (u Orlando) luchaba contra los sarracenos, con la ayuda de su espada mágica y su primo Renaud (Rinaldo). Pero Rinaldo se había emborrachado equivocadamente en la fuente del odio y había declarado que él, como Orlando, estaba enamorado de la hermosa Angelica. En consecuencia, había una gran cantidad de sangre, mucho entrechocar de espadas, gritos y decapitaciones, largos interludios de amor cortesano, un complejo lenguaje de gestos de marionetas y (quizás el rasgo más distintivo) el *modo de andar de Orlando,* a la pata de palo, que los miembros más jóvenes de la audiencia sentían predilección por imitar. Esto era resultado de los dos marionetistas que movían los cables de acero (uno a la cabeza, uno a la mano derecha) para hacer que una rígida marioneta de metro y medio con una armadura de metal cruzara el escenario. La acción tenía lugar delante del telón de fondo de feria brillantemente coloreado sobre el cual se inclinaban los atareados marionetistas, gritando, improvisando y pateando para crear efectos sonoros. Según fuera el público, las actuaciones podían incluir también un burdo y ruidoso humor, y toscos pastiches de "alta cultura" de más al norte, así como giros contemporáneos de viejas historias. Si los *pupi siciliani* estaban en forma, el público no sabía si reír o llorar. Esa era la magnífica confusión que evocaban en "Don Quijote".

Cuando un Sergio de 35 años estaba preparando *Por un puñado de dólares*, su mente regresó a las actuaciones de los *pupi siciliani* que vio de adolescente en el parque Pincio de Roma, al sur de los jardines Borghese, donde el teatro de marionetas estaba rodeado de tiovivos y estatuas de los grandes autores de la literatura italiana. Recordaría: «Cuando empecé mi primer *western*, tuve que hallar una razón psicológica en mí mismo, puesto que era una persona que jamás había vivido en ese entorno. Y un pensamiento surgió espontáneamente en mí: era como ser un marionetista de los *pupi siciliani*: presentan espectáculos que podríamos llamar

legendarios e históricos. Sin embargo, la habilidad del marionetista consiste en una cosa: proporcionar a cada uno de los personajes una dimensión extra que interese al pueblo en particular que están visitando los *pupi*: adaptar la leyenda al lugar y momento en cuestión. Y así, Rolando adquiere los fallos –y las virtudes– del alcalde del pueblo. Es el chico bueno de la leyenda. Su enemigo, el chico malo, se convierte –digamos– en el farmacéutico local... Los marionetistas toman una leyenda o fábula y la mezclan con la realidad local. La relación con la vida cotidiana es simbiótica. ¿Captan los paralelismos? Como cineasta, mi trabajo era crear una fábula para adultos, un cuento de hadas para gente ya mayor, y en relación con el cine me sentía como un marionetista con sus marionetas»[10].

(Por aquel entonces, Leone era consciente también de los paralelismos entre los *pupi siciliani* y la tradición *bunraku* de Japón, donde los marionetistas, vestidos de negro, son la *sombra* de sus marionetas en el escenario, y los recitadores se sientan en fila a su lado; así como las marionetas de las sombras chinescas de Java, que actúan contra una pantalla blanca. Las tres tradiciones tendrían una influencia en su trabajo.)

Como su padre antes que él (e, incidentalmente, como Mussolini hasta que fue expulsado), Leone asistió a la escuela con los padres salesianos, una orden religiosa especializada en la educación. Más tarde, Leone los recordaría como «más abiertos que los jesuitas y algunos de los profesores eran gente laica». En clase y en el patio del Instituto de San Juan Bautista de la Salle, Sergio Leone tuvo su primera experiencia con la juventud fascista y la educación política. Su padre consiguió para él la exención del llamado *sabato fascista*, organizado por el régimen como parte del programa juvenil, una mezcla de atletismo y entrenamiento premilitar, con uniformes, banderas y tambores, desfiles e himnos. En su lugar, Leone fue registrado en un curso de esgrima, como un *extra* escolar los sábados por la mañana. «Aprendiendo a manejar una espada –recordaría Leone–, al menos evitaba *esa* forma de cretinismo fascista.» Pero su asignatura de clase favorito, la historia, no escapaba tan fácilmente a la huella del régimen. Los libros de texto tenían puñados de haces o *fasci*, el símbolo fascista, impresos en sus portadas: «Por supuesto, bajo el fascismo, los libros de texto de historia estaban resumidos y alterados. De modo que todo en ello era falso. Lo sabíamos. Durante el período de la dictadura la mentira se había convertido en una institución. Incluso los periódicos, de una forma transparente, nunca decían la verdad. Cuando los leíamos, era casi una especie de juego señalar que no había ni un gramo de realidad en los artículos publicados». Y, como recordaría Leone muchos años más tarde, incluso con el beneficio de la retrospectiva, «un juego al que me gustaba particularmente jugar era poner a mi profesor de historia en situaciones embarazosas, preguntándole cosas que no podía explicar verazmente»[11].

A finales de los años treinta el plan de estudios ponía gran énfasis en "las cuatro Romas": la de los Emperadores, la de los Papas, la de la Unificación y la de Il Duce. De un modo similar, remarcaba "las cuatro grandes épocas" del poder y la influencia italianos: el Imperio Romano, el Renacimiento, el *Risorgimento* y la actualidad. Cada una de esas épocas había sido el tema de un film italiano de gran presupuesto, financiado parcialmente por el Estado, el tipo de film que se esperaba que vieran los niños en las salidas del colegio. *Escipión el Africano* (*Scipione l'Africano*, 1937), de Carmine Gallone, oponía firmemente a los romanos rurales, idealistas y familiares, con los mercenarios cartagineses de vida disoluta, durante la segunda Guerra Púnica el año 207 a.C. *I condottieri* (1937), de Luis Trenker, celebraba al sobrehumano héroe florentino Giovanni de Medici. *1860* (*1860*, 1934), de Alessandro Blasetti, contaba la liberación de Sicilia de manos de los Borbones por Garibaldi. Y *Vecchia guardia* (1935), también de Blasetti, era un relato sobre los *squadristi* fascistas y sus pragmáticos métodos de enfrentarse a los huelguistas, contado a través de la experiencia de dos hermanos camisas negras, Roberto y Mario.

El recientemente fundado periódico cinematográfico "Bianco e Nero", en un número especial fechado en agosto de 1939, hacía un estudio sobre un grupo de alumnos de la escuela elemental romana (de la generación de Leone) para averiguar qué opinaban de *Escipión*. Uno respondió: «El film ilustra el valor con que luchaban los antiguos romanos y la osadía que mostraban. Ahora nuestro Duce ha reeducado al pueblo italiano hacia el amor al país y el espíritu de sacrificio». Otro niño, refiriéndose a la espectacular secuencia de la batalla, dijo: «Cuando ves el campo de batalla de Zama y un soldado dice: '¡Tropas, hemos conquistado Cannas!', pensé en nuestro Duce, que dijo: '¡Conquistemos Adua!'». La introducción del periódico, escrita por Giuseppe Bottai, ministro de Educación Nacional, concluía con gran satisfacción: «*Escipión el Africano*, pese a sus fallos técnicos y artísticos, ha cumplido sus objetivos. ¿Por qué? Los niños lo expresan claramente: por su sentido del espectáculo épico, por su exactitud en mostrar un período histórico que tiene tanto que ver con el nuestro». Aunque *Escipión* no fue un éxito de taquilla, el ministro estaba decidido a demostrar que había tenido éxito entusiasmando a las mentes jóvenes hacia «nuestra aventura africana», una clara referencia a la conquista y ocupación de Etiopía en 1936-37[12].

Vista con la perspectiva de hoy, los rasgos más sobresalientes de *Escipión el Africano* son sus aderezos fascistas: el énfasis en las multitudes y los regimientos, los himnos y los saludos al líder, el prominente despliegue de *fasci*. Algunos de los extras militares habían sido destinados ya a la campaña etíope, y se aprecia. La escena clave de la batalla, con elefantes cargando contra la infantería romana, el choque de caballerías filmado con cámara móvil, y un montaje rápido de la lucha cuerpo a cuerpo, ha sido descrita con justicia como una de las más auténticas «jamás puestas

en celuloide». Así pues, no es sorprendente que los escolares interrogados por "Bianco e Nero" se sintieran impresionados y es probable que Sergio Leone, entonces con once años, se sintiera igualmente impresionado, fueran cuales fuesen sus recuerdos posteriores de las mentiras institucionalizadas. Leone describiría más tarde la atmósfera de su escuela como una elección un tanto limitada entre «los lúgubres ritos del mundo eclesiástico» y la «mascarada del fascismo». Pero eso, de nuevo, puede ser consecuencia de su mirada retrospectiva. En aquel momento, la preocupación de los padres salesianos hacia las historias de la antigua Roma (y en menor extensión Egipto y Grecia, como preludios de Roma) le atraía considerablemente, con su combinación de «filosofía, geografía e historia», pese a que no sentía ninguna afición hacia las «lenguas muertas».

Al menos la escuela le proporcionó a Leone un conjunto de recursos culturales que le serían de considerable utilidad a la hora de planear sus primeros films como guionista y director. *Viale Glorioso* tenía las obligatorias secuencias de clases. Y a su debido tiempo haría sus incursiones en los anales de la historia tanto griega como romana. Como más tarde me admitió, con una amplia sonrisa en su rostro: «Sigo estando convencido de que el mayor escritor de *westerns* fue con mucho Homero, porque escribió historias fabulosas acerca de las hazañas de héroes individuales –Aquiles, Áyax y Agamenón– que son prototipos de los personajes interpretados por Gary Cooper, Burt Lancaster, Jimmy Stewart y John Wayne. Las historias de Homero son los grandes tratamientos mitológicos del héroe individual, además de ser prototipos de todos los demás temas del *western* –las batallas, los conflictos personales, los guerreros y sus familias, los viajes a través de enormes distancias– e, incidentalmente, proporcionando los primeros *cowboys:* los héroes griegos confiaban la corta duración de sus vidas a su destreza con la lanza y la espada, mientras que los *cowboys* confiaban su supervivencia en sacar rápido sus pistolas. Básicamente, todo se reduce a lo mismo»[13].

Al final, no fue hasta mediados de los años sesenta que Leone abandonó finalmente la idea de realizar el proyecto autobiográfico de su juventud. Dijo en una entrevista: «Descubrí de nuevo, en el fondo de uno de mis cajones, un guion escrito hacía casi veinte años y que había titulado "Viale Glorioso" ¡Lástima! Alguien había tenido la misma idea y la había convertido en un film excelente: *Los inútiles* (*I Vitelloni*, 1953) de Federico Fellini»[14]. El film de Fellini trataba de las ociosas vidas de un grupo de cinco jóvenes en la ciudad costera de Rímini: pavoneándose por las calles, haraganeando en el café local, visitando el *music–hall* y el *palais de dance*, caminando por el malecón y mirando al Adriático, persiguiendo a las muchachas durante el verano; y, por supuesto, yendo al cine. Finalmente la figura que representa al propio Fellini, Moraldo, abandona Rímini para probar suerte en Roma e imagina a sus compañeros de pandilla siguiendo con sus rutinas habituales. El con-

traste entre esas asfixiantes rutinas y los sueños o distracciones de "el espectáculo" forma el núcleo del film de Fellini. Como observó Italo Calvino: «Detrás de toda la miseria [...] reconozco la insatisfecha juventud del amante del cine, de un mundo provinciano que se juzga a sí mismo en relación con el cine»[15].

Leone reconoció sus propias preocupaciones en el film y finalmente perdió el interés por su propio proyecto, aunque por aquel entonces tenía el consuelo de otros proyectos, como una fructífera colaboración con un tal Clint Eastwood. Pero fragmentos del mundo de "Viale Glorioso" siguieron apareciendo en sus films, aunque en el fondo su temática distara mucho de "los hechos de la vida cotidiana". Pasatiempos infantiles, momentos de magia cinematográfica, el espíritu picaresco del espectáculo de marionetas de los *pupi siciliani*, con su ruidosa, brutal y colorista reelaboración de las viejas historias..., todo aquello volvería una y otra vez.

Durante las reuniones con los guionistas sobre las secuencias de la infancia de *Érase una vez en América*, por ejemplo, Sergio Leone hablaría «de mi propia infancia, en el Viale di Trastevere, y de varios elementos que surgieron de mi guion de aprendizaje "Viale Glorioso"». Cuando estaba preparando la secuencia de *Agáchate, maldito* en la que el bandido campesino (Rod Steiger) cree que está robando el banco en Mesa Verde pero en realidad está liberando a los prisioneros políticos retenidos en sus bóvedas, Leone tenía en su mente la secuencia de *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin en la que Chaplin recoge la bandera roja en la calle por error y es perseguido inmediatamente por los manifestantes socialistas. Una visita a este film de Chaplin por parte de la pandilla del Viale Glorioso en Roma formó parte también de este primitivo guion.

En lo que a los espectáculos de marionetas se refiere, normalmente hay una figura como de *clown* en sus films (como Tuco en *El bueno, el feo y el malo*, Cheyenne en *Hasta que llegó su hora* y Juan en *Agáchate, maldito*), que come abundantemente, maldice con fuerza, alardea demasiado, es la diana de los chistes de todos los demás y cuya función en la trama es la de interpretar a Sancho Panza para un Caballero de la Triste Figura; también está la figura del *Arlecchino* (como el Hombre sin Nombre y el Hombre de la Armónica), que es el héroe porque es el mejor tramposo de todos los que le rodean, y que sería un caballero andante pero ya es demasiado viejo, demasiado mundanamente sabio para seguir creyendo en los libros de caballerías. Es sólo tan recto como su naturaleza y su experiencia le permiten ser. El propio *Arlecchino* no tiene lazos familiares (aunque en un tiempo significaron mucho para él), pero los demás personajes en las historias tienden a situar la lealtad a sus familias o clanes por delante de todas las demás lealtades: exactamente igual que en esos pueblos y ciudades del sur de Italia visitados por los *pupi siciliani*. Y a veces *Arlecchino* tiene que enfrentarse a profesionales corruptos o débiles (*sheriffs,* oficiales del ejército, doctores) que se parecen a la figura del *dottore* en la *commedia*

dell'arte. Comentando la presencia de un *espíritu picaresco* en sus films, y en especial en *El bueno, el feo y el malo*, a Leone le encantaba explicar exactamente por qué esas formas tradicionales le eran útiles: «Los directores temen dejar que el público se ría, o permitir que un espíritu picaresco se entrometa en aventuras trágicas. El género picaresco no es *exclusivamente* una tradición literaria española, ¿saben?; también tiene su equivalente en Italia. La picaresca y la *commedia dell'arte* tienen esto en común: no poseen auténticos héroes, representados por un personaje único»[16].

El guionista Luciano Vincenzoni recuerda sentirse desconcertado por la insistencia de Sergio Leone en que su film *Agáchate, maldito* debía empezar con un campesino orinando sobre un gran hormiguero dentro de un árbol. Pero finalmente le llegó la explicación. «Era un juego al que solía jugar siendo niño. En primavera iba con sus amigos, debajo de los árboles donde había colonias de hormigas, y jugaban a ver quién podía alcanzar el mayor número de hormigas orinando. La historia que *no* convirtió en un film, *Viale Glorioso*, empieza de esta forma, con unos niños pequeños que van hasta la parte superior de una escalera pública, orinan a través de las planchas de madera y luego corren tan rápido como pueden para ver qué orina llega primero al fondo de la escalera»[17].

Bernardo Bertolucci, que contribuiría al tratamiento original de *Hasta que llegó su hora* en 1967, se formó también una fuerte impresión de lo que motivaba a Leone en su trabajo: «Para él, es sólo como jugar a *cowboys* e indios mientras uno crece. Regresivo. Cuando fui a verle a su casa en los suburbios de Roma, pasó una gran cantidad de su tiempo preguntándome: "Cuando era chico, ¿cómo le gustaba disparar? ¿Así [al extremo del brazo extendido], o así [al nivel de la cintura] o así [abanicando el martillo]?". Así que, a veces, este hombre del Oeste era completamente igual a un niño pequeño que tiene acceso a la dinámica de la imaginación»[18].

De hecho, el actuar se convirtió en una de las piezas claves del método de dirección de Leone. Como recuerda uno de sus antiguos ayudantes de dirección, Tonino Valerii, «Sergio poseía un vocabulario inglés muy limitado cuando estaba dirigiendo. Y sin embargo, quizás afortunadamente para él, empezó dirigiendo actores ingleses y norteamericanos. Había aprendido la frase "Watch me", obsérvame. Me dijo en una ocasión que era lo único que había aprendido en inglés: "¡Watch me!". E imitaba las acciones que los actores tenían que hacer: "Vas desde *aquí* hasta *aquí*", y les mostraba cómo debían moverse y lo que tenían que hacer. Decía: "¡Clint! ¡Watch me! Haz *esto*, haz *eso*; luego, inmediatamente, ¡BANG, BANG!"»[19]. «Es un tipo bajo y fornido –comentaría Eastwood–, pero cuando actúa indicándonos los papeles puedes ver lo que quiere. Y sabes que en realidad se siente alto y delgado, un auténtico pistolero»[20] (el enfoque *watch me* conducía a veces a malos

entendidos: en el plató de *El bueno, el feo y el malo*, Lee Van Cleef recibió en una ocasión la indicación de su director de «comerse al ministro» en vez de «comerse la sopa»).

La exposición *Omaggio a Sergio Leone*, que se abrió en la Galleria d'Arte dentro del teatro La Scaletta en el centro de Roma, en diciembre de 1991, presentaba una serie de fotos que mostraban su característico modo de dirigir a los actores norteamericanos: demostrando entusiásticamente a Lee Van Cleef cómo enfundar su pistola, desenfundarla y apuntar; dejándose caer de rodillas para explicarle a Eli Wallach cómo besar mejor el cinturón de su hermano sacerdote; sentándose sobre una balsa hecha con bidones de petróleo y mostrándole excitadamente a Clint Eastwood cómo volar un puente; actuando para Jason Robards indicándole cómo hacer que alguien disparara contra sus esposas; cabalgando una vieja moto por un terreno áspero en beneficio de James Coburn; metiendo cuidadosamente el cañón de una pistola en la boca de Larry ("Fat Moe"): *¡Watch me!*

Al estrenar *El bueno, el feo y el malo*, Sergio Leone pareció descubrir literalmente el juego cuando explicó por qué se sentía atraído hacia el género que estaba en proceso de transformar: «El atractivo del *western*, para mí –dijo– es simplemente este. Es el placer de hacer justicia, totalmente por mí mismo, sin tener que pedirle permiso a nadie: ¡BANG, BANG!». Resulta algo extraño de admitir para un hombre mediada la treintena. Unos años más tarde desarrollaría esta noción en el periódico cinematográfico italiano "Bianco e Nero". «Naturalmente –dijo– no era asunto mío escribir o hacer historia [...], en cualquier caso no tenía ni la inclinación ni el derecho. Así que hice *Por un puñado de dólares* a partir de *mi propia* historia, una historia de fantasía [...]. Sin embargo era necesario presentar un debate histórico *muy preciso*, cuidadosamente documentado, a fin de enfrentarse a este problema [...]. Dentro de este debate podía examinar valores humanos que ya no se hallan hoy a nuestro alrededor. Era un poco como ir *à la recherche du temps perdu*»[21].

En todos los mejores juegos infantiles, la magia depende en gran parte de que todos los participantes suspendan su incredulidad en el juego al que están jugando. Si empiezan a sentirse estúpidos o cohibidos, el juego no reclamará su atención durante mucho tiempo. Así que es posible que sean necesarios una gran cantidad de detalles y un esfuerzo concertado para hacer que el juego parezca tan realista como sea posible. Este era también el caso con el cine de Sergio Leone. Pero, crucialmente, es casi una marca de fábrica de los films de Leone el que haya un momento en el que la magia se rompe: cuando los espectadores son bruscamente alentados a distanciarse de la historia, y se les conciencia de que están viendo un juego, que el film es la *fantasía* de alguien. En *Por un puñado de dólares* esto ocurre cuando Silvanito, el encargado del *saloon,* observa las bufonadas del Hombre sin Nombre y dice: «Es como jugar a *cowboys* e indios». En *Hasta que llegó su hora* ocurre cuando

el pequeño Timmy McBain imita las acciones de su padre mientras dispara contra las perdices: «¡Bang–ba–ba–bang–bang!». Es una deliberada, y claramente arriesgada, estrategia por parte de Leone. Desea que creamos en sus fábulas, se esfuerza considerablemente para asegurarse de que lo hacemos..., y sin embargo él no lo hace.

Leone el marionetista ilustra a menudo su versión de la historia de Hollywood, al estilo italiano, introduciéndonos al extraño espectáculo de los adultos jugando con juguetes. Consideren al Hombre sin Nombre *disponiendo* los cadáveres como si fueran marionetas en *Por un puñado de dólares*; la maqueta de madera de El Indio de la caja fuerte en El Paso, en *La muerte tenía un precio*; Tuco disparando al azar contra una hilera de unidimensionales indios de madera, en la secuencia de la galería de tiro de *El bueno, el feo y el malo*; la maqueta de madera de un tren de Brett McBain, que simboliza el «sueño de toda una vida» del irlandés; el modelo metálico de Mr. Morton de un hombre de pie delante de un caballo de hierro, que simboliza los «pequeños obstáculos» que sus empleados deben retirar «de la vía» en *Hasta que llegó su hora*; el tren de juguete infantil, llamado el "Johnny and Johnny Express", del que tira con una cuerda un muchacho angélico, que ayuda a Juan y Jean a volar la puerta del banco de Mesa Verde en *Agáchate, maldito*; la maqueta de una cuba de alcohol de contrabando, que se intenta alzar del fondo del East River hasta la superficie, y que los muchachos muestran a los hermanos Capuano en *Érase una vez en América*. En la mayoría de estos ejemplos, los juguetes son presentados como encarnaciones de sueños de toda una vida, como si hubieran sido alimentados desde la infancia, cuando todo parecía posible. Y, en la mayoría de los casos, los sueños se estropean trágicamente cuando empiezan a convertirse en realidad. De nuevo Leone desea que soñemos y, sin embargo, él no lo hace: toma las fantasías en serio y luego las considera irónicamente. Los "cuentos de hadas para mayores" de Leone suelen terminar en lágrimas, antes que en "y vivieron felices". En sus historias los niños tienden a tener cortas expectativas de vida.

Así que, ¿por qué hacer *westerns* después de todo? Esta cuestión le fue planteada a Sergio Leone en 1979, tras una encuesta italiana de "Il western" que señaló con perplejidad que «en sus films estamos en el Oeste, pero al mismo tiempo estamos en un mundo personal imaginario». Leone respondió citando un famoso pasaje del "Grundrisse" de Carl Marx: «"Un hombre no puede convertirse de nuevo en un niño a menos que se vuelva infantil. Pero, ¿no goza con las sencillas formas de actuar de los niños, y no se esfuerza en reproducir sus verdades a un plano superior? ¿No es revivido el carácter de cada época, perfectamente conforme con la naturaleza, en la naturaleza del niño? ¿Por qué no debería la infancia de la sociedad humana, donde obtuvo su más hermoso desarrollo, ejercer un hechizo eterno como

una edad que nunca regresará?" Creo que un director cinematográfico que está a punto de rodar un *western* ha de tener en mente, por encima de todo lo demás, esta verdad. Así, no he elegido el Oeste como una *evidencia* física, histórica, de nada, sino más bien como algo representativo, o emblemático, de esas sencillas formas de actuar del niño»[22].

El contexto inmediato para las reflexiones de Marx era, de hecho, una discusión sobre los artefactos y mitos de la antigua Grecia y por qué todavía seguían proporcionándonos una fuente, incluso un modelo, de regocijo estético: «Mirándolo desde otro lado: ¿se halla posiblemente Aquiles lado a lado con la pólvora y las armas de fuego? ¿O es *La Ilíada* totalmente compatible con la imprenta o incluso con las prensas de imprimir?». ¿O de hecho, hubiera podido añadir Leone unos cuarenta años más tarde, con el aparato del cine? Al mismo tiempo que Leone citaba a Marx, esta pregunta estaba siendo enfocada directamente por un cierto número de teóricos culturales, que habían adoptado los métodos de los antropólogos estructurales a fin de *leer* artefactos populares (entre ellos los *westerns* cinematográficos) como mitos: como parte de una cultura folclórica tanto como una cultura empresarial. La conclusión de Marx –que los artefactos y los mitos de la antigua Grecia ejercen «un encanto eterno»– era tratada por la mayor parte de los comentaristas de finales de los setenta como algo un poco demasiado sentimental para ser de mucho valor como herramienta de análisis. A buen seguro, afirmaban, en el mundo de hoy «las sencillas formas de actuar de los niños» habían quedado atrás. A buen seguro la gente de hoy espera resolver problemas mucho más complejos a través de su arte y de sus mitos.

Leone, por su parte, se mostraba fuertemente en desacuerdo: «Creo que es una buena cosa ayudar al público a soñar, recuperando estas "sencillas formas de actuar" y examinándolas de nuevo de una forma más madura. Si, como creo también, una de las funciones primarias de todo arte es esta "catarsis", entonces quizás a través de ella –o por medio de ella– incluso los problemas y contradicciones más difíciles parezcan más fáciles de resolver. Fábula y mito siguen siendo los medios más adecuados de llegar hasta allí: su pérdida sería irreemplazable. Eso es lo que ocurre con los *westerns*. Para tomar un ejemplo, probablemente el más obvio, *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952): no se trata sólo de la dialéctica del tiempo y del destino, o de la dialéctica más específica del tiempo y del miedo; también se trata de algo más concreto que estaba enterrado en la realidad de Norteamérica durante los años de McCarthy. El miedo al poder, y al ostracismo hacia aquellos que no desean verse implicados en ello, que lo rechazan»[23].

Al final de su vida era muy raro que Leone hablara de sus films sin introducir a Charlie Chaplin en la conversación al menos una vez, y sin hablar de la percepción de Chaplin de que «la propia Norteamérica es un mundo de niños». Leone daba a

entender a menudo que, para él, Chaplin era una influencia clave. Su aventura amorosa cinematográfica –que duraba desde finales de la década de 1930– alcanzó su consumación en *Érase una vez en América*: «Como la escena del niño y la carlota rusa [un dulce a base de torta y crema, relleno con gelatina o fruta] en las escaleras. Es un homenaje a Charles Chaplin. No imitado de uno de sus films, entiendan, no citando una secuencia rodada por él, sino una simple evidencia de amor hacia él. Y me atrevo a pensar que él hubiera filmado esa situación exactamente de esa forma»[24].

Más aún, afirmaba Leone, estas fábulas del Oeste le proporcionaban «una "máscara" formal para una necesidad más subjetiva de expresarse». Los elementos autobiográficos se filtran constantemente en sus films; sobre todo sus recuerdos del período de la Segunda Guerra Mundial. Por ejemplo, en *Hasta que llegó su hora*, las secuencias que presentan a Sam (Paolo Stoppa) y el saco de huesos de su caballo Lafayette, mientras transportan a Jill (Claudia Cardinale) a través del Monument Valley, estaban basadas en los recuerdos de Leone de un incidente que ocurrió en 1941, cuando tenía doce años. Había viajado de Roma a Nápoles para reunirse con su padre, que estaba trabajando allí en el proyecto de un film. «Era una época de aguda carestía de comida y de hambrunas en Nápoles, pero ahí estaba siempre el "temperamento napolitano" para ayudar a salir adelante. Cuando llegué, mi padre alquiló para nosotros un carruaje tirado por un caballo, pero el caballo no se movía muy aprisa. Su condición era lamentable. Podías verle las costillas asomar por debajo de su piel. Avanzábamos muy lentamente. A mi padre aquello no le gustaba demasiado. Le gritó al cochero que acelerara. En vano. Cuando mi padre siguió repitiendo la orden, "¡Más aprisa!", el cochero se volvió en redondo para mirarnos. Clavó la vista en mi padre y dijo: "Pero señor, ¿qué espera usted? Mi caballo funciona con agua"»[25].

Como admitió Leone, algunas de las escenas de *Agáchate, maldito* (la muerte de los hijos de Juan, las represalias contra los insurgentes mexicanos, el coronel alemán en su coche blindado a la cabeza de sus tropas montadas) eran a la vez sobre la revolución mexicana de 1910-20 *y* sobre acontecimientos que tuvieron lugar en Italia durante el final de la Segunda Guerra Mundial: «La masacre de la gente en la Gruta estaba basada en un incidente histórico: tuvo lugar realmente en Italia, como parte de una campaña de represalias de los ocupantes alemanes: fusilaron a trescientas personas a la vez, mujeres, niños, judíos y políticos, indiscriminadamente. Las ejecuciones en las largas trincheras o zanjas junto a la estación del ferrocarril, con los soldados alineados en filas a lo largo de los bordes, eso eran también las "Fosse Ardeatine". El coronel, bueno, parece un oficial nazi, ¿no?»[26]. Hay una gran traición en *Agáchate, maldito*, como en la mayoría de los films de Leone. Normalmente es resultado de la tortura, y la víctima descubre que hablar no lo salvará.

Para el Leone de catorce años, como para incontables otros, la ocupación alemana de Roma desde setiembre de 1943 hasta junio de 1944 fue un momento crucial. Las condiciones de vida ya eran suficientemente malas. Faltaba electricidad, ropa, comida, incluso agua, a veces se producían bombardeos aéreos, que Mussolini había dicho que nunca ocurrirían, repentinas y brutales escaramuzas en las calles, redadas de jóvenes para enrolarlos en las divisiones nazis. En medio de todo este horror estaba el entender lo que significaba realmente el régimen fascista: «Cuando nos encontramos cara a cara con los nazis, esto nos hizo descubrir en términos muy claros que, bajo todas las máscaras y los uniformes y el teatro, había una perspectiva mucho más amenazadora y terrible».

Con el colapso del ejército italiano de julio a setiembre de 1943, y la llegada de la guerra a suelo italiano, las tropas y la administración alemana entraron en Roma. Aunque Mussolini había ordenado a su régimen fascista ser antisemita ya en el verano de 1938, con altisonantes discursos acerca de las características "levantinas" que habían entrado en Italia a través de los esclavos traídos por el Imperio Romano, fue necesaria la ocupación nazi de 1943-44 para que la retórica se hiciera realidad. El cuartel general de la Gestapo en Via Tasso organizó redadas de judíos romanos, para su deportación o envío al campo de concentración secreto de San Sabla, cerca de Trieste, controlado a la vez por fascistas y nazis. La referencia de Leone a las "Fosse Ardeatine" alude a un acontecimiento que tuvo lugar en la primavera de 1944 cuando, como represalia a un ataque partisano con bombas que mató a 33 oficiales de las SS, Hitler ordenó la ejecución sumaria de diez italianos por cada alemán muerto. Puesto que las redadas de judíos, partisanos y sus familias, y una selección de criminales de la prisión de Regina Coeli, no proporcionaron víctimas suficientes para esta finalidad, se detuvo también a toda una serie de personas de la calle para ser conducidas a las cuevas conocidas como las Fosse Ardeatine, al extremo de la Via Ardeatina, paralela a la vieja Via Appia, cerca de las más grandes catacumbas cristianas. Allá los condenados recibieron tiros en la nuca, cinco o seis a la vez para hacer durar la agonía, y fueron amontonados en las cuevas. La entrada fue luego dinamitada. Pero la noticia se difundió y unas pocas semanas más tarde, después de que los nazis se hubieran retirado, fueron desenterrados los cuerpos y la mayoría de ellos identificados: cien judíos, doce extranjeros, un muchacho de quince años, médicos, maestros, electricistas, obreros, 335 civiles en total (ninguna mujer). Así, Hitler tuvo sus reclamadas 330 víctimas, más cinco adicionales elegidas al azar por el jefe de la Gestapo Herbert Kappler. Aquella terrible masacre consiguió politizar más a los civiles romanos que cualquier otra acción de guerra.

Agáchate, maldito ocurre en la revolución mexicana, pero, como el *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) de Pasolini, es una refe-

rencia a los últimos coletazos del régimen fascista y sus extremos acompañantes de violencia y decadencia. El campesino Juan Miranda permanece de pie en la gruta entre montones de cadáveres: entre ellos, sus hijos. Tras murmurar «Todos ellos, seis, nunca los había contado antes», arroja a un lado su crucifijo de madera. Sus últimas palabras a sus hijos habían sido: «Que el buen Dios cuide de vosotros». Su conversión en aquel momento a la causa de la revolución es también una referencia al Alcide Cervi de la resistencia italiana, cuyos siete hijos fueron masacrados por los nazis.

Incluso *El bueno, el feo y el malo*, con su picaresca historia de tres personajes entrando y saliendo de la Guerra Civil norteamericana, conseguía incluir una referencia explícita a «los campos de concentración nazis, con sus orquestas de judíos que ahogaban los gritos de los prisioneros torturados», como explicó Leone al hablar de las secuencias situadas en el "campo Betterville". Su padre, Vincenzo Leone, había trabajado durante la guerra para una organización en Roma que intentaba salvar a judíos italianos de ser deportados a Alemania: «Uno de ellos –recordaría Sergio Leone– había sido detenido por los nazis. Mi padre intervino en el asunto, afirmando que el hombre era su sobrino. Esto era muy peligroso, porque la Gestapo podía hacer más investigaciones y entonces toda la familia se encontraría en un campo de concentración. Pero estaba decidido. Incluso llegó hasta tan lejos como alojar al hombre en su casa»[27]. El hecho de que "Leoni" sea a veces un nombre judío (originario de España), añadió Leone, también «nos causó problemas en ocasiones», aunque su familia había sido siempre, hasta tan lejos como conocía, «cristiana e italiana». Cuando su padre estaba a veces lejos de Roma por períodos prolongados, filmando en el sur, Sergio se quedaba a veces con una joven familia judía del Trastevere. Sus recuerdos de esa casa le resultarían útiles cuando preparaba *Érase una vez en América*.

A los catorce años, durante «el mar de fondo de los movimientos sociales e ideológicos que iban a salir a la luz durante la liberación», Sergio Leone, junto con un grupo de amigos romanos del colegio, «decidimos unirnos a la resistencia contra los nazis. Hicimos preparativos para unirnos a los partisanos en las montañas». Pero fue persuadido por su madre de quedarse en casa. «Hubiera muerto de dolor si me hubiera ocurrido algo, o de preocupación si no me hubiera ocurrido»[28]. Entre su generación de cineastas, varios efectuaron ese viaje y más tarde tejerían sus experiencias en sus films, incluyendo algunos *westerns* de la década de 1960[29].

De todo ello resulta muy claro que, en una medida sorprendente, el cine de Sergio Leone fue de hecho «un poco como ir *à la recherche du temps perdu*». No es ningún accidente que sus films incorporen normalmente un elaborado *flashback,* que sólo va definiéndose, pieza a pieza, a medida que avanza la historia. «La función del *flashback* es freudiana –observó en 1973–. Los norteamericanos lo habían

estado usando de una forma muy cerrada, demasiado rigurosa y literalmente. Esto era un error: tienes que dejarlo vagar, como la imaginación, o como un sueño»[30]. Los *flashbacks* de Leone tienden a ser estimulados, no por el sabor de una pequeña y encantadora pieza de pastelería (como en Proust) o por las exigencias del guion de una investigación policial (como en los *films noirs* de Hollywood), sino por un sonido: el campanilleo de un reloj, o el gemir de una armónica, o el incesante sonar de un teléfono. Aunque Sergio Leone fue siempre incapaz de cantar una canción, era –afirmaba– «muy musical por dentro», y muy sensible a los sonidos naturales.

Poco antes de su muerte, Leone habló de una nueva secuencia de apertura para *Viale Glorioso*, una que actualizaría su primer guion. Se le ocurrió mientras entraba en uno de sus restaurantes preferidos, uno especializado en la cocina tradicional romana llamado "Checco er Carettiere", en la Via Benedetta, en el Trastevere. Este establecimiento tiene en la pared una descolorida foto escolar en un marco de madera que data de 1937. Los escolares de la clase 5A del nivel elemental del Instituto San Juan Bautista de la Salle de Viale del Re –cuarenta y nueve– están todos vestidos con cuellos altos blancos, corbatas de lazo sueltas y batas oscuras, y se sientan fuera del edificio del colegio, en el patio lleno de hojas. Entre los nombres inscritos en mayúsculas en la fotografía –Savini, Masciardelli, Mancini, Grisanti, Paolucci, D'Aguanno, Salvini y Pinci– están «Leone S» y «Moricone», dos niños sonrientes que estaban juntos en quinto grado. El restaurador, Pippo Porcelli, había ido a la escuela con ambos.

La nueva apertura presenta a un director de cine de 58 años llegando a este restaurante para una reunión de antiguos alumnos. Llega pronto, así que pide su habitual botella de burbujeante Cannellino y, debajo de la descolorida fotografía de la escuela, contempla todas las sillas vacías alrededor de la mesa, mientras la banda sonora se desliza de la Roma contemporánea a finales de los años treinta y los ecos de excitados niños. La cámara avanza hacia las gafas que cubren los ojos del director de mediana edad mientras conjura a sus compañeros de colegio del pasado: sus lecciones, sus peleas callejeras, sus ritos de iniciación, en un mundo masculino de aventura y jactancia. Parte de estos recuerdos, dijo Leone, serían acerca de los sueños e imágenes e invenciones de Norteamérica que compartían los niños: sueños abstractos, puesto que ninguno de ellos sabía en realidad mucho acerca de cómo era realmente Norteamérica. Todo ello se vería contrastado con sus primeras experiencias con auténticos norteamericanos, cuando en 1943 la guerra penetrara en sus vidas, y la vida seguía siendo aún en blanco y negro.

Hasta entonces, su conocimiento se había visto confinado a imágenes de películas, cómics y (para algunos de ellos) cartas de viejos familiares que habían emigrado a Estados Unidos a principios de siglo. Él y sus compañeros de clase –dijo Leone– habían crecido en «la capital del melodrama imperial mussoliniano, un vecindario

muerto de provincias que cultivaba ridículos y peligrosos sueños de grandeza [...]. Periódicos mentirosos, conexiones culturales con Tokio y Berlín, un desfile militar tras otro, saltos a través del círculo de fuego. Pero la mía era una familia antifascista, dedicada por encima de todo al cine, así que al menos yo no tenía que compartir la ignorancia en todos sus aspectos. Los films abrían ventanas sobre el mundo de la actuación, de la libertad, de la aventura. Pero la Norteamérica de mi infancia no era sólo Hollywood, o más bien lo que se filtraba de Hollywood hasta Italia a través de los intersticios. También las novelas, las canciones de Bing Crosby, el jazz, las noticias del vuelo de Felice Balbo a Chicago, la poesía, los libros de historia, los pieles rojas y tantas historias como era capaz de escuchar contadas por las familias que habían estado en Norteamérica»[31].

Todo esto –afirmaba Leone– era un bienvenido cambio de los teléfonos blancos, las parodias por radio de *Los tres mosqueteros*, los grandes espectáculos de Blasetti, las competiciones locales organizadas por el régimen y las novelas populares nacionalistas de Salgari. Pero la Norteamérica de Leone era todavía algo abstracto: «Como observó justamente Pavese, la cultura norteamericana permitió a mi generación contemplar un drama colectivo como si estuviera siendo proyectado en una pantalla gigante. El problema era que no podíamos tomar partido abiertamente en el drama, el cuento de hadas, así que estudiábamos la cultura norteamericana como estudiábamos los siglos pasados, el drama isabelino o la poesía *stil novo*. Leíamos en secreto a Dos Passos, Hemingway, Scott Fitzgerald, Chandler, aprendiendo a amar esa Norteamérica utópica que era socialmente fluida, brillante y ambiciosa, pero pese a todo sellada, como un genio en una botella de cristal, en nuestro juvenil deseo de transgresión. "¿Quién teme al lobo feroz?", la canción de Disney, era un sarcástico comentario al *New Deal* de Roosevelt, que también concordaba con los difíciles días de nuestra propia "depresión". El Sueño Americano se ocultaba de nosotros bajo diferentes disfraces y Norteamérica seguía siendo un país de niños, que apuntaba un dedo acusador hacia el mundo viejo, el mundo de los adultos. Al *ethos* del "sigue sonriendo" ofrecido por Estados Unidos, con su música optimista y sus edificantes visiones, se le oponía en Europa la triste y apenada mirada inducida por el totalitarismo y la guerra»[32].

El contacto directo con los auténticos norteamericanos, como consecuencia de la invasión de 1943-45, fue algo distinto..., incluso otra forma de traición: «En mi infancia, Norteamérica era como una religión. Durante toda mi infancia y adolescencia (y todavía no estoy completamente seguro de haber superado ahora ese estadio) soñaba con los enormes espacios abiertos de Norteamérica. Las grandes extensiones de desierto. El extraordinario "crisol", la primera nación formada por gente de todas partes del mundo. Las largas carreteras rectas –muy polvorientas o muy enlodadas– que empiezan en ninguna parte y terminan en ninguna parte, porque su

función es cruzar todo el continente. Luego, los auténticos norteamericanos entraron bruscamente en mi vida –en *jeeps*– y trastornaron todos mis sueños. ¡Habían acudido a liberarme! Los encontré muy enérgicos, pero también muy engañosos. Ya no eran los norteamericanos del Oeste. Eran soldados como cualesquiera otros, con la única diferencia de que eran soldados victoriosos. Hombres que eran materialistas, posesivos, aficionados a los placeres y a los bienes terrenales. En los soldados que perseguían a nuestras mujeres y vendían sus cigarrillos en el mercado negro no podía ver nada de lo que había visto en Hemingway, Dos Passos o Chandler. Ni siquiera en Mandrake, el mago de gran corazón, o en Flash Gordon. Nada –o casi nada– de las grandes praderas, o de los semidioses de mi infancia»[33].

Los sueños de Leone difícilmente podían sobrevivir al contacto con la realidad. Tal como lo planteó su viuda, Carla Leone, «esa imagen de cuento de hadas era lo que lo fascinaba. Y por aquel entonces realmente llegó a creer en esos personajes que representaban la justicia y la lealtad y el honor norteamericanos. Tenía que empezar a hacer cosas con ellos en carne y hueso, y eso era todo»[34]. El propio Leone recordaba que al principio «admiraba mucho a los norteamericanos en la pantalla: su estilo, su forma de hablar y su forma de llevar el sombrero». Pero «al cabo de un tiempo empecé a darme cuenta de que Norteamérica pertenece a un patrimonio mundial y que el pueblo norteamericano sólo lo ha alquilado. Los norteamericanos tienen la horrible costumbre, entre otras costumbres, de diluir el vino de sus ideas míticas con el agua del estilo de vida norteamericano..., un estilo de vida, incidentalmente, que no interesa a nadie que tenga la cabeza sobre los hombros. Tomemos a Doris Day. ¡Hay una visión de Norteamérica en sus films que es totalitaria y casi soviética! Un mundo sin conflictos, Abel sin Caín. Mientras que la propia Norteamérica, por otra parte, como cualquier otra sociedad, es algo acerca del conflicto y la verdad compitiendo contra la no verdad [...]. Deseaba mostrar la crueldad de esa nación, estaba terriblemente irritado con todos esos dientes blancos sonrientes. Higiene y optimismo son las carcomas que destruyen la madera norteamericana. Es una gran vergüenza que "Norteamérica" tenga que ser dejada siempre a los norteamericanos»[35].

En ese prólogo imaginario a *Viale Glorioso*, el director de mediana edad aguardaba en el restaurante a sus compañeros de clase que habían compartido con él las poderosas fantasías proyectadas sobre gigantescas pantallas. A medida que iban entrando en el "Checco er Carettiere", le resultaba difícil reconocerlos y encajar sus rostros con los de la deslucida fotografía en la pared. Aunque el film autobiográfico de Leone jamás llegó a realizarse, la reunión de antiguos alumnos sí tuvo lugar: una fotografía de prensa de los hombres reunidos, cincuenta años más tarde, cuelga ahora al lado del original. La reunión fue idea de un periodista que trabajaba en el "Messagero", otro de los miembros de la clase de 1937, que cubrió la historia. Ser-

gio Leone está de pie en las sombras, con un aspecto sorprendentemente reticente, cerca de su muy viejo amigo Ennio Morricone. No tiene un aspecto saludable.

Pero puesto que entramos ahora en el siguiente rollo de película, es tiempo de que el *flashback* empiece a definirse.

CAPÍTULO 2

BOB, HIJO DE ROBERT

«*Se estaba bien dentro del cine, cálido y confortable. Una cálida catedral, tan rica como las posesiones. Ni un momento perdido. Te sumerges directamente en una atmósfera de cálida indulgencia. Sólo tienes que relajarte para sentir que el mundo se ha vuelto al fin indulgente. Ya casi piensas eso. Entonces los sueños ascienden en la oscuridad para unirse a los espejismos de plateada luz. Las cosas que ocurren en la pantalla no son reales, permanecen en algún amplio y turbado dominio de sueños y hombres muertos. Tienes que apresurarte a atiborrarte con esos sueños para soportar la vida que te aguarda fuera, una vez has abandonado el cine, para poder durar unos cuantos días más de lucha. Eliges de entre esos sueños los que más calentarán tu corazón.*»

—Louis-Ferdinand Céline, "Viaje al fin de la noche" (1932)

Sergio Leone nació el 3 de enero de 1929 en Roma. Algunas fuentes afirman que nació en el Trastevere, otros que venía de Nápoles. De hecho, nació en Via dei Lucchesi, en el Palazzo Lucchesi, cerca de la Fontana de Trevi; pero pasó la mayor parte de su infancia y juventud (desde los dos hasta los veinte años) en el Trastevere. Su padre, Vincenzo, tenía casi cincuenta años y su madre, Edvige Valcarenghi –cuyo nombre artístico era "Bice (abreviatura de Beatrice) Walerian"–, se había casado con él hacía trece años. Sergio fue el primer y único hijo del matrimonio y, como recordaría, «el acontecimiento fue tratado por ambos como si fuera un milagro». Su madre casi había perdido las esperanzas.

Ninguno de los padres de Sergio eran originarios de Roma. Vincenzo había nacido en Torella dei Lombardi, en la provincia de Avellino, cerca de Nápoles, el 5 de abril de 1879. Su familia poseía una pequeña propiedad en la Irpinia. A Sergio Leone le gustaba decir que «mis antepasados procedían de la *campagna*, la zona

alrededor de Nápoles». La familia de Edvige procedía de Friuli y su padre era propietario del hotel Ruso (ya inexistente) en la Piazza di Spagna, unido a la iglesia de la Trinità dei Monti por las Escaleras Españolas, parte del barrio más elegante de Roma. Así que era romana *por accidente,* nacida allí en 1886. Conoció a Vincenzo en 1912, cuando ambos fueron contratados por la Aquila Films de Turín: él como "director artístico" y actor, ella como actriz. Se casaron en 1916, y "Bice" se retiró de la pantalla un año más tarde para dedicar sus energías a su hogar. Nunca volvió a trabajar como actriz[1].

Vincenzo Leone se educó en el colegio de los Padres Salesianos en Cava dei Tirreni (uno de sus profesores laicos fue el muy conocido lingüista Italo Zingarelli) y estudió leyes en la Universidad de Nápoles, donde tuvo su primera experiencia en el teatro *amateur.* Su hijo recordaría: «Fue una época, antes de la Primera Guerra Mundial, en que la ciudad de Nápoles era uno de los centros culturales de toda Italia. Paralelamente a sus estudios de leyes, mi padre se sintió atraído por el medio artístico. Halló muchos amigos allí. Figuras importantes como Eduardo Scarfoglio, el gran –y poderoso– escritor y periodista, y poetas y dramaturgos como Italo (Roberto) Bracco. Conoció bien a Gabriele d'Annunzio, habían ido juntos a la escuela [...]. Mientras estudiaba para su graduación en jurisprudencia, trabajaba como actor y director en una compañía de teatro *amateur*»[2].

Nápoles todavía era –aunque sólo apenas– la sofisticada ciudad que había sido antes de que la unificación de Italia empezara a trasladar la sofisticación más al norte. Tenía varios teatros: principalmente compañías de repertorio especializadas en todo desde clásicos hasta comedias en dialecto popular y *music-hall.* En 1905, Bracco y el actor Amleto Novelli presentaron a Vincenzo y Roberto Talli, el director de una de tales compañías, la Talli-Dramatica-Calabresi (T-D-C), que desde su base en Nápoles hacía giras con sus producciones por todo el país. Tras graduarse, Vincenzo se unió a la compañía como actor. Utilizó el nombre artístico de "Roberto Roberti", imitando al famoso actor Ruggero Ruggeri, que también había trabajado para la T-D-C antes de alcanzar metas más altas. Sergio Leone explicaría: «Su familia pensaba que mi padre estaba haciendo sus prácticas como abogado en Turín, pero de hecho era miembro de una compañía itinerante de teatro [...]. Resultaba difícil trabajar con su auténtico nombre. La familia hubiera averiguado la verdad. Y lo hubieran desheredado, hubieran roto todo contacto. Deben recordar que por aquel entonces el teatro era realmente tabú en una familia como la suya. Si les hubiera dicho que quería ser artista, lo hubieran tratado como Pulcinella»[3].

Tras un tiempo con Roberto Talli, "Roberti" pasó algún tiempo con la Compañía Itinerante de Eleanora Duse..., o eso afirma el folclore familiar de Leone: todavía no hay ninguna prueba documental que atestigüe este hecho. En 1911, actuando en *jeunes premiers* de Turín, conoció a un abogado llamado Lino Pugliese, adminis-

trador y socio del magnate textil Camillo Ottolenghi, que cuatro años antes había fundado la pequeña casa productora cinematográfica Aquila Films. Pugliese persuadió a Roberto Roberti de que apareciera en su film de debut. Era un melodrama (la especialidad de Aquila) titulado *La bufera*; el «director artístico» era Carlo Alberto Lolli y se estrenó en diciembre de 1911, con tibias críticas. El periódico cinematográfico "La vita cinematografia" de Turín concluyó: «El único rasgo que lo redime, en medio de todas las improbabilidades y el pobre guion, es la recia interpretación de los *sigg.* Achille Consalvo y Roberto Roberti»[4].

Era un tiempo de *boom* para la industria cinematográfica italiana, con compañías productoras surgiendo en Turín y Roma, normalmente dirigidas por abogados, con el respaldo de industriales del norte que gozaban de la confianza de los grandes bancos. En 1914 había veintidós de ellas, y sus fortunas crecían y menguaban cíclicamente en fuertes altibajos. Por su parte, Lino Pugliese se dedicó a formar una compañía de actores surgidos del mundo del teatro, además de técnicos, con contratos de un año. Pero Roberti prefirió regresar al teatro antes que verse atado por un contrato con una compañía cinematográfica. En la primavera de 1912 apareció en el teatro Mercadante de Nápoles, pero la compañía teatral cerró poco después cuando su actor estrella murió. Así, sin trabajo, contactó con Pugliese para decir que ahora estaba «libre y dispuesto a aceptar la oferta de la Aquila y trasladarse a Turín», con un sueldo inicial de mil liras, bastante alto para la época. Fue contratado como "actor principal" y "director artístico" (no era raro por aquel entonces que hubiera dos directores en cada proyecto, uno "artístico" y otro "técnico"). Aquila contrató a muchos otros actores por aquel tiempo, todos ellos con experiencia en el teatro clásico, y entre ellos a la actriz de comedia "Brice Walerian". Su contrato con Aquila estipulaba que debería interpretar papeles tanto dramáticos como de comedia. Ella también había adoptado un nombre artístico, derivado del apellido de su prometido en aquel momento, el príncipe Walerian. Cuando se unió a Aquila y conoció a Roberti rompió su compromiso con Walerian, pero retuvo su nombre. Lo que el desventurado príncipe pensó de esto no lo ha registrado la historia.

El año 1912-13 fue un *annus mirabilis* para la industria, con el éxito internacional de la impresionante versión cinematográfica de Enrico Guazzoni *Quo vadis* (*Quo Vadis?*), producida por Cines de Roma, que con sus casi dos horas era el más largo y espectacular film jamás realizado hasta entonces. Publicada por primera vez en 1895, la novela de Henryk Sienkiewicz había sido filmada anteriormente en Francia, en versiones considerablemente más cortas y sin el beneficio de la autorización del *copyright,* en 1901, 1902 y 1908. Pero Guazzoni fue el primero en adquirir formalmente los derechos de la novela y, con su experiencia como pintor y diseñador, le dio un tratamiento completo. Aunque *Quo vadis* parecía todavía como si hubiera

sido filmada desde las primeras filas de un teatro con una cámara estática, conseguía pese a todo –a través de su gran escala y la imaginación visual de Guazzoni– parecer una pieza de cine épico. Las elaboradas escenas –como los aterrados ciudadanos corriendo por las calles de la Roma en llamas, mientras Nerón tocaba la lira y cantaba en el balcón de su palacio– ayudaron a sentar las bases para incontables epopeyas históricas en el futuro. Su éxito internacional alentó a los críticos a hablar de una característica contribución *italiana* al mundo del cine y animó a compañías más pequeñas como Aquila a emular las tácticas de ventas de las grandes casas productoras, presentando films más largos con un estilo identificable. El nombre del juego era ahora la diferenciación del producto. *Quo vadis* había encajado en una oleada de nacionalismo popular fruto de la conquista de Libia en 1912. El film fue presentado también como una producción "educativa" de prestigio. La Aquila, sin embargo, situó sus metas a un nivel algo más bajo.

El estilo elegido por Lino Pugliese (derivado en parte de los films alemanes y daneses que aparecían por aquel entonces en el mercado italiano) era melodramático y apasionado: «historias sensacionales situadas entre las clases altas», presentadas por episodios, con títulos como el serial *El ciclo dorado*. La "dirección artística" de estas producciones de *grand guignol* sería compartida en los créditos por Roberto Roberti y Achille Consalvi, con cada uno actuando en el papel principal en los films del otro. Los films de Roberti durante este período incluyen *La contessa Lara* (1911, un film de espías, con Bice Walerian), *Un sogno* (1912, codirigido con Consalvi), *La folgore* (1913, dirigido por Roberti y en el que también interpretaba el papel principal), *La regina dell'oro* (1913, dirigido por Consalvi), *L'ultima vittima* (1913, con Bice), *Il suicida n. 359* (1913), *La torre dell'espiazione* (1913, con Brice, dirigida y protagonizada por Roberti), *L'assasina del ponte di S. Martin* (1913, con Bice) y *La vampira indiana* (1913, de nuevo con Bice). La mayoría de esos films no han sobrevivido más que en forma de fotos de prensa y fragmentos, de modo que todo lo que los historiadores pueden hacer es reconstruirlos a partir de los periódicos especializados y las reacciones de la crítica.

Los historiadores cinematográficos Aldo Bernardini y Vittorio Martinelli concluyen, en general a partir de fuentes escritas, que «con esas obras Roberto Roberti se convirtió en una fuerza a tener en cuenta en la producción italiana de films largos de aquella época. Al público parecía gustarle el tipo Aquila de film, en parte debido a que se ocupaba de temas y escenas atrevidos y transgresores, que desafiaban las convenciones sociales y los lugares comunes. Pero los críticos y el censor no se sentían felices con ellos, y tendían a denunciarlos siempre que podían. Lo cual puede ser el motivo por el cual algunos de los films de Roberti no resultaron fáciles de distribuir, y por qué no permanecieron mucho tiempo en circulación. Eran un poco demasiado fuertes para el mercado, y los críticos se referían a ellos como

"algo vulgares" o "incoherentes": pero esos mismos críticos solían alabar los valores de producción, la calidad de la dirección artística y la virtuosa interpretación de los protagonistas»[5]. Fuera lo que fuese lo que escribieran los críticos, los films de Aquila siguieron siendo populares en taquilla, cuando pudieron hallar distribución. El *establishment* tal vez hubiera preferido que el nuevo medio del cine se concentrara en *temas refinados* y ambiciones educativas, pero los clientes de pago no siempre están de acuerdo con el *establishment*.

Es interesante señalar que el ritmo de la productividad de Aquila (y de Roberti) se aceleró en los años 1913-15, porque aquella fue una época en la cual el cine italiano llegó a dominar el mercado europeo continental, tanto en términos cualitativos como cuantitativos. También fueron los años en los que muy conocidos dramaturgos y novelistas empezaron a renunciar a sus escrúpulos (o su esnobismo) acerca de trabajar para una industria de producción en masa. Emilio Ghione fue un prominente actor-director del período, más tarde un simpatizante del fascismo con intensas opiniones acerca de la importancia del cine nacional italiano. Escribiría: «El inicio de la Primera Guerra Mundial ayudó enormemente a Italia en la conquista de los mercados extranjeros: Francia, Alemania y Austria habían detenido sus exportaciones, y Norteamérica todavía no se había dado cuenta de qué era exactamente el cine; en consecuencia, Italia era el soberano cinematográfico del mundo»[6]. Hollywoodlandia era todavía una compañía inmobiliaria cuando Guazzoni lanzó sus cristianos a los leones. En 1915 había no menos de quinientos cines esparcidos por toda la nación, y ochenta compañías productoras en las cuatro *capitales del cine:* Turín, Milán, Roma y Nápoles. El cine estaba empezando a ser tomado también en serio por los críticos, un hecho que ayudó a la familia de Vincenzo Leone (de la aristocracia inferior) a llegar a un acuerdo con la profesión que él había elegido. Pero aún siguió manteniendo su nombre artístico.

A la luz de lo que ocurriría después, *La vampira indiana* (1913) de Robert, es particularmente interesante. No era el primer *western* italiano que merecía el nombre: ese honor (si puede llamarse así) corresponde a la ópera de Giacomo Puccini *La fanciulla del West* que, con Caruso como héroe, se estrenó en el Metropolitan de Nueva York en 1910. Pero fue el segundo. Se hicieron muchos otros *westerns europeos* antes de 1913: por ejemplo, varios films cortos Lumière, como *Repas d'indien*, rodado por Gabriel Veyre en 1896. Pero, como Sergio Leone se sentía comprensiblemente orgulloso de recordar, «este fue el primer *western* cinematográfico *italiano*, y fue dirigido por mi padre, con mi madre interpretando a la india piel roja». Se estrenó la Nochebuena de 1913. Un recorte de prensa superviviente muestra a una enjoyada Bice Walerian, engalanada como una princesa india piel roja, sentada sobre un caballo blanco conducido por un Gran Jefe con pintura de guerra completa y un emplumado tocado de guerra. Interpreta a la vampira del título, que

comete una serie de crímenes, incluido el asesinato, para ayudar a su hermano. Un hombre inocente es condenado por esos crímenes y su hija intenta enérgicamente limpiar su nombre; finalmente consigue enfrentarse cara a cara con la princesa india. Por las pruebas, *La vampira* combina partes de la historia de Cecil B. de Mille *The Squaw Man* (1914) con el tipo de *vampiro* que estaba de moda en la poesía y las pinturas simbolistas de finales del siglo XIX.

Los críticos de la época no se mostraron muy entusiasmados con *La vampira indiana*. "Il maggese cinematografico" (Turín) del 10 de enero de 1914 establecía el tono: «La puesta en escena es decorativa, la fotografía buena. El tema es casi igual de aceptable, si bien algo forzado. Aceptemos que una mujer piel roja cometa todos esos crímenes para ayudar a su hermano. Pero que haga esas cosas por sí misma parece un poco difícil de tragar [...]. No se puede negar que tiene un gran talento. Entra y sale del *palazzo* a voluntad y hace exactamente lo que le place. Mata, telefonea, y un pobre inocente es condenado en su lugar»[7]. En febrero de 1914, el film era saludado como «un gran éxito de Aquila». Con una mezcla tan grande de tocados de guerra, caballos, teléfonos y un *palazzo,* sin mencionar un duelo entre las dos damas protagonistas, difícilmente podía fracasar.

Roberto Roberti hizo otros siete films con Bice Walerian, la mayoría de ellos con un claro énfasis –en palabras de un crítico– hacia «los cuentos de hadas y el sentimiento antes que la sangre y el trueno»: *Il barcaiulo del Danubio* (1914), *L'istrione* (1914), *La principessina di Bedford* (1914), *Il bandito di Port Aven* (1914), *La piccola detective* (1915), *La vampa* (1916) y *La cavalcata dei sogni* (1917), en la cual los nombres de "Roberto Roberti" y "Bice Roberti" efectúan su aparición final entre los créditos. Evidentemente, el nombre artístico de Roberti y el deseo de crear un hogar eran ahora más importantes para Bice Walerian que una carrera cinematográfica. Cuando su esposo empezó a trabajar exclusivamente como director, ella se retiró totalmente del cine. Poco después de *La cavalcata*, Aquila Films entró en bancarrota, víctima (como muchas de las primeras, subfinanciadas y pequeñas compañías productoras de cine italianas) de los hinchados costes, el exceso de producción y la recesión de los mercados a causa de la guerra.

Roberto Roberti no fue llamado al ejército italiano en 1915: sus examinadores médicos juzgaron que tenía un corazón débil. Cuando Aquila cerró, hubiera podido permanecer sin empleo durante toda la guerra. Pero, quizás a causa de sus antecedentes teatrales y su experiencia en tratar con las fuertes voluntades de actores y actrices, fue abordado en 1917 por Giuseppe Barattolo, un abogado de Nápoles, para que se uniera a su Caesar Film en Roma como director artístico. La Caesar, fundada en abril de 1914, había reunido una compañía de repertorio de técnicos, directores y actores alrededor de la *prima donna* y principal activo de la compañía: la actriz de veintinueve años Francesca Bertini (su auténtico nombre era Elena

Seracini Vitiello). En 1917, Caesar acababa de firmar un contrato con la Bertini para una serie de films llamados *Sette peccati capitali*, garantizándole un plus especial de 200.000 liras, además de su salario regular. El contrato de la Bertini garantizaba que tendría «control creativo completo» sobre su trabajo en Caesar. Fueran cuales fuesen sus directores, tenían que tener capacidad de aguante. Roberti fue contratado para dirigir a la diva en *La piccola fonte* (1917), basada en una obra de 1905 de Roberto Bracco, el mismo dramaturgo napolitano que lo había lanzado a su carrera teatral. Sergio Leone se sentía feliz contando una adecuadamente exagerada historia sobre la egomanía de la Bertini, que había oído de su padre: «Un día, el actor Febo Mari se mostró insolente con ella. Era un actor altamente considerado [...]. Tenía la habilidad de llorar, con lágrimas reales, a una simple orden. Y así, durante una escena, Febo Mari le pregunta a la Bertini si puede llorar. Ella asiente. Y pide cebollas o mentol. Febo Mari protesta. Declara que un actor tiene que ser capaz de llorar "desde dentro". Sin ayudas artificiales. Se concentra. Y le demuestra su habilidad. Empieza a derramar lágrimas, como una fuente. En este punto, la Bertini le muestra a todo el equipo lo que él está haciendo. Y dice: '¿Sabéis por qué está llorando este hombre? ¡Es porque acaba de darse cuenta de que *nunca* ganará dos millones de liras por film!'»[8].

Puede que fuera la amistad de Roberti con Bracco la que preparó el terreno para el contrato con Caesar, o quizá fueran sus antecedentes con Aquila. En cualquier caso, *La piccola fonte* resultó ser un éxito. A primeros de 1918 estaba de vuelta en Turín, como director artístico de un film "de Maciste" para la Compañía Itala, una organización de la que Giovanni Pastrone era copropietario. El siempre popular héroe musculoso Maciste (libremente basado en el personaje de Ursus en *Quo vadis*) había aparecido por primera vez en el film épico de Pastrone *Cabiria*, producido por la Itala en 1914. En ese film, Maciste interpretaba al guardaespaldas de confianza de una mujer noble romana, a la que rescataba de los sacerdotes cartagineses decididos a sacrificarla a su dios, Moloc. En la más conocida secuencia del film, Maciste conduce a su ama descendiendo por el rostro de la enorme efigie boquiabierta de una deidad animal, mientras es perseguido por soldados agitando lanzas (un espectacular precursor de la secuencia del Monte Rushmore de *Con la muerte en los talones* [*North by Nortwest*, 1959] de Alfred Hitchcock, y así, de la secuencia de la batalla en el posterior film de Sergio Leone *El coloso de Rodas*).

Cabiria se vanagloriaba, entre otros muchos atractivos, de un guion escrito parcialmente por Gabriele d'Annunzio, soldado-poeta de la derecha radical, de quien Pastrone era un ferviente admirador. Según d'Annunzio, el nombre "Maciste" era un «muy antiguo sobrenombre del semidiós Hércules», y su guion estaba «inspirado» en el *Salambó* de Flaubert. En un ensayo sobre *Cabiria*, d'Annunzio hacía hincapié en lo apropiado del cine como un medio para mostrar espectacularmente el

musculoso cuerpo masculino en poses atléticas o gimnásticas: Maciste hace su primera aparición en el film de pie sobre una roca, con sus enormes brazos cruzados, mirando al mar..., una escultura clásica sobremusculada nacida a la vida y heredero de la tradición, fundada por el fotógrafo Eadweard Muybridge, de usar la imagen fotográfica para exhibir esculturales desnudos masculinos en movimiento. En la versión de d'Annunzio, Maciste es una mezcla de artefacto histórico, Superman contemporáneo, artista de circo, culturista y objeto de contemplación: un trofeo para las masas[9]. Algunos, a finales de la década de los veinte, señalarían el sorprendente parecido facial entre el actor que interpretaba a Maciste y el igualmente musculoso superhéroe al que le gustaba cruzar los brazos ante las cámaras: Benito Mussolini. Quizás el dictador basó su actuación en las películas.

Cabiria mostraba también la erupción del monte Etna, el cruce de los Alpes por Aníbal, la destrucción de toda una flota, y el más publicitado plano de la historia primitiva del cine, en el que Pastrone mostraba plenamente el enorme templo cartaginés de Moloc que había diseñado, completo, con elefantes de piedra. Pero pese a todo este espectáculo, como el propio Pastrone admitiría más tarde, fue «el personaje de Maciste el responsable principal del éxito del film. Yo personalmente entrené al actor. Bartolomeo Pagano no era un profesional; era estibador en Génova cuando lo contraté». Más tarde aún, a Sergio Leone le encantaría afirmar que fue de hecho su padre quien descubrió a Maciste, en la formidable persona de Pagano (nacido en 1878). Es posible que Pagano llamara con su recia figura la atención de Pastrone, el cual lo sedujo a que abandonara su Génova natal y lo *entrenó* para que se convirtiera en el bronceado y medio calvo saco de músculos que se hizo un nombre a los 36 años en *Cabiria*. Pero no hay ninguna evidencia que lo confirme[10]. Pastrone afirmó siempre que Pagano fue descubierto por dos de sus «fieles asociados», Domenico Gambino y Luigi Romano. Cuando Leone hizo *su* declaración, el personaje de Maciste había reaparecido en no menos de veintitrés péplums producidos en Roma entre 1960 y 1965 (la palabra "péplum" es una versión latinizada del griego "peplos", que se refiere a una túnica corta llevada en los tiempos antiguos, y el término fue acuñado para describir las epopeyas históricas de "espadas-y-sandalias" tan populares por aquel tiempo).

Maciste iba a convertirse en el más flexible de todos los superhéroes italianos del cine. Su éxito popular en *Cabiria* suscitó un *boom* en los protagonistas musculosos de la pantalla que duró de 1914 a 1926 e incluyó no menos de 181 films sólo en Italia. Maciste tendría por rivales a Sansón, Atlas, Áyax, Hércules, Galaor, Saetta (al parecer una versión *futurista*) y el gigante "Buffalo", que siempre formaba equipo con el diminuto "Bill". El héroe musculoso en el cine italiano se convirtió en el equivalente masculino de la diva, con orígenes sobre las tablas del gimnasio antes que en el teatro clásico. El primer *spinoff* (film o serie de cine o televisión basado

en un personaje arrancado de otro film o serie), *Maciste* (1915), surgió de un guion de Pastrone. Más tarde, Bartolomeo Pagano se refirió a sí mismo, en los títulos de crédito y en público, sólo por ese seudónimo. Esto condujo a la inevitable *serie* de películas italianas. Un crítico de la época, en un artículo en "Cinema-Star" el 6 de febrero de 1927, concluía: «Ninguno de los varios Goliats del cine pueden compararse a Bartolomeo Pagano, cuya morfología –complejo, armonioso, poderoso– es merecedora realmente de la del Hércules de la mitología. Las masas –el alma colectiva, primitiva– adoran el bien que es poderoso; por eso prefieren, por encima de todos los héroes de la pantalla, a nuestro Maciste que, en anatomía y carácter, es latino»[11]. En el verano de 1928 Pagano se retiró a su "Villa Maciste", especialmente construida en Liguria, para un bien merecido descanso. Había demostrado el triunfo del torso en diecinueve films italianos. Carlo Campogalliani (conocido en el extranjero como Charles Campana) dirigió y actuó en una "trilogía de Maciste" con Pagano como protagonista en 1920. En 1941 (la cumbre del cinema fascista) hizo al gran hombre una oferta que creyó que no podría rehusar: un papel en «un film de aventuras de inspiración patriótica» que esperaba «lanzaría al inolvidable Maciste a nuevas generaciones de espectadores»[12]. Pagano rechazó la oferta. Había terminado a malas con Campogalliani tras la «trilogía», acusándole de acaparar el protagonismo. También sufría artritis. Pero Campogalliani no se dejó vencer tan fácilmente. En 1960, trece años después de la muerte de Pagano, relanzó a Maciste en la persona del culturista Mark Forest (cuyo auténtico nombre era Lou Degni), en la emotivamente titulada *El gigante del valle de los reyes* (*Maciste nella valle dei Rei*), una continuación del film *Goliat contro i barbari* del mismo director.

Roberto Roberti regresó a Turín a principios de 1918 para dirigir *Maciste poliziotto*, protagonizada por Bartolomeo Pagano. Como la mayoría de las aventuras de Maciste post-*Cabiria*, tenía un fondo contemporáneo. Encontramos al hombre fuerte empleado en la casa del industrial Mr. Thompson, en un momento en que unos pérfidos agitadores laborales están planeando una huelga en la fábrica de Thompson. Los líderes resultan ser tres de los empleados de la fábrica. Puesto que no tienen mucho éxito en provocar a los trabajadores para que inicien la huelga, secuestran a la hija del jefe, Ada, y la retienen para pedir un rescate. Así, como relata la "Revista del cinematografo" de Milán, «el hercúleo Maciste parte en su busca, rastrea a los líderes, los vapulea a conciencia, es capturado por ellos, luego escapa, es capturado de nuevo, luego escapa de nuevo, luego se enfrenta a todos los delincuentes en una gran habitación, donde se han reunido para obligar a Thompson a firmar ese acuerdo que dañará los intereses de su negocio»[13]. *Maciste poliziotto* fue estrenada al mismo tiempo que las noticias de la revolución rusa y de los desórdenes en Alemania llegaban a los titulares de Italia. Sugiere que el *rompecadenas* había dado varios pasos a la derecha en los cuatro años desde su debut y que iba

camino de ganarse una camisa negra. *Maciste poliziotto*, parte de una trilogía con *Maciste atleta* y *Maciste medium*, fue luego remontada para convertirse en una secuencia de episodios en el serial norteamericano *The Liberator*, estrenado en noviembre de 1918. Y aunque en principio el film de Roberti fue hecho únicamente para Italia, puede reclamar la distinción de ser el primer film de acción "Leone" distribuido en los Estados Unidos.

Hacia finales de 1918 Roberti se unió a Caesar Films en Roma, esta vez con un contrato a largo plazo; y, después de dirigir un par de films de espías para ellos, reanudó su asociación con Francesca Bertini (catorce films entre 1919 y 1925), que lo situó finalmente en el centro del escenario de la industria cinematográfica italiana de posguerra. Después del armisticio los mercados europeos se habían abierto, y en un intento más de competir con las importaciones norteamericanas y alemanas, Giuseppe Barattolo había hecho historia ofreciendo a su diva su propia casa productora. En 1920 la Bertini firmó un contrato de dos años que le garantizaba ocho films al año y un total de cuatro millones de liras. Este contrato causó sensación, puesto que contables, otros productores y divas rivales captaron su potencial inflacionista. Sin embargo, Barattolo, que por aquel entonces tenía intereses de control en la Unione Cinematografica Italiana (UCI) y gozaba de la confianza temporal de algunos de los más grandes bancos, estaba convencido de que el futuro de la industria residía en la fundación de un *star system*. De hecho, su contrato con la Bertini ha sido considerado por algunos historiadores cinematográficos como el que encumbró este *star system* por primera vez. Bartolomeo Pagano nunca había sido tratado tan bien. Aunque varias fotos fijas firmadas de su filmografía han sobrevivido (en las cuales Francesca Bertini expresaba sentimientos tales como «A mi querido Roberti, un millón de gracias»), parece ser que su relación de trabajo tardó un cierto tiempo en cuajar. Roberti deseaba ser tratado como algo más que un director contratado tan sólo para promocionar a una diva excesivamente bien pagada. Pero esas tensiones iniciales fueron superadas durante su primer film juntos: de alguna forma, Roberti consiguió mantener su tranquilidad mientras todos a su alrededor perdían la suya. La mayor parte de su filmografía fueron melodramas que expresaban extremas y violentas pasiones, y en todos ellos la Bertini presentaba una versión claramente italiana de la *femme fatale*. Con su expresivo rostro, sus exagerados movimientos de manos propios de ballet y sus grandes rasgos, hoy en día nos parece una versión napolitana de Greta Garbo, aunque de hecho era originaria de Florencia. En su libro "Passion and Defiance", Mira Liehm escribe: «En *La serpe* [1920, dirigida por Roberto Roberti], la heroína (Francesca Bertini) se ve literalmente desgarrada por su pasión. Desea matar a su amante, un músico (otra figura clásica de las películas italianas) para vengar la muerte de su padre. Al final, sin embargo, se suicida, confesando su gran amor hacia él»[14].

Los otros films de Roberti con la Bertini fueron básicamente variaciones de este tema, libremente adaptadas de autores franceses como Alejandro Dumas hijo (*La principessa Giorgio*, 1920), Octave Feuillet (*La sfinge* y *L'ombra*, ambas de 1920), Henry Bataille (*La donna nuda*, 1922) y Georges Ohnet (*La contessa Sara*, 1919 y *Lisa Fleuron*, 1920). En *La contessa Sara*, la Bertini interpreta a una hermosa muchacha gitana que hereda una fortuna y tiene que elegir entre un viejo general (que está enamorado de ella) y un joven romántico; elige al general (y un título), pero se abandona también a su pasión con el joven Pietro. Finalmente, perseguida por los remordimientos por haber traicionado a un hombre que es «como un padre para ella», se aleja del castillo del general, corre hacia el mar y se arroja a las olas. Sergio Leone recordaría más tarde, acerca de esta famosa y lacrimógena escena final: «Tengo en mi poder una carta que le escribió el actor Amleto Novelli a mi padre, para hacerle saber que acababa de ver *La contessa Sara* con [el director del film] Carmine Gallone. Según Novelli, en el silencio del cine todo lo que podías oír era una sola frase, repetida una y otra vez por Gallone mientras sollozaba: 'Está reviviendo; está volviendo de entre los muertos'»[15].

Los críticos se mostraron menos convencidos. Ahora se quejaban de que las actuaciones de la Bertini se estaban volviendo repetitivas y estereotipadas, que el motivo de la *femme fatale* se estaba osificando en una fórmula. Incluso acuñaron un neologismo condenatorio: *bertineggia*, para describir este tedioso proceso. El declive de la Bertini se vio reflejado en la industria como conjunto, con sus cada vez más hinchados *remakes* y secuelas: *Quo vadis?* en 1924-25, una coproducción germano-italiana con Emil Jannings como Nerón, que condujo al cierre de los estudios UCI (y durante cuya filmación un extra fue devorado realmente por un león); y *Gli ultimi giorni di Pompei* en 1926, codirigida por Carmine Gallone (la *quinta* versión italiana desde 1908), hecha a un coste de siete millones de liras, un film que fue justamente retitulado por Emilio Ghione "Los últimos días del cine italiano". La producción total estaba cayendo en picado (415 films en 1921, 130 en 1922). Cuando los financieros empezaron a retirarse, e incluso las casas productoras más grandes como Itala y Caesar empezaron a caer, directores y actores empezaron a buscar trabajo en el extranjero, en especial en Berlín y Hollywood. La Bertini firmó un contrato con William Fox por un millón de dólares, luego –en un clásico ejemplo de la vida imitando al arte– cayó locamente enamorada de Paul Cartier, un banquero suizo que era primo del joyero parisino. Se casaron en agosto de 1920. Rompió su contrato con Hollywood y consiguió persuadir a Giuseppe Barattolo de que la absolviera de completar el muy publicitado contrato con Caesar. Reduciendo su producción a una o dos películas al año, se hundió en un opulento semirretiro, primero en Florencia y luego en París. Murió en Roma en 1985 a los noventa y tres años, tras vivir lo suficiente como para ver al hijo de Roberti convertirse en

un director cinematográfico que hacía comentarios sobre el encasillamiento de las megaestrellas, un hecho del cual ella había sido uno de los primeros ejemplos.

Mientras tanto, Roberto Roberti, cuya carrera se había visto peligrosamente vinculada a la fortuna de una estrella en declive y que se había hecho famoso por el tipo de films que estaba resultando imposible financiar, había alcanzado una crisis profesional. En otoño de 1922 le fue ofrecido trabajo en Berlín, para reemplazar a Ernst Lubitsch (que había emigrado a Hollywood) en una serie de films con Pola Negri. Había adquirido una cierta reputación (como George Cukor en los años cuarenta y cincuenta) como "director de mujeres", que trabajaba como un paciente productor teatral. Pero, según Sergio Leone, «mi madre dijo que no deseaba abandonar Italia. Así que mi padre no firmó un contrato con Pola Negri, y yo nací en Roma»[16].

Tras abandonar su carrera para fundar un hogar en el Trastevere, Brice Walerian no estaba dispuesta a volver a ser una «actriz ambulante», como lo había sido antes de establecerse con Roberto. En vez de ello, su esposo dirigió dos films muy diferentes para la EFA en Roma: *Fra Diavolo* (1925, una aventura de capa y espada que también coescribió) y *Napoli che canta* (1926).

Fra Diavolo estaba basada en las hazañas de un patriótico Robin Hood de finales del siglo XVIII, que se enmascaraba como el marqués de San Marco a fin de «robar a los grandes señores, el oro, y a sus esposas, los corazones». La versión de Roberti hacía hincapié en el patriotismo del bandido mientras luchaba contra el general francés Hugo y sus hombres, así como contra lady Caroline, hermana de María Antonieta, por el control del reino de Nápoles. Ocho años más tarde esta historia sería famosamente parodiada por Stan Laurel y Oliver Hardy (representando a sus personajes con esos mismos nombres bajo la dirección de Hal Roach en *Fra Diávolo* [*The Devil's Brother*]), en una irónica versión de la opereta de Auber. A juzgar por las críticas de mediados de los años veinte, el *Fra Diavolo* de Roberti –calificado como «un grandioso film italiano» y una parábola acerca de «libertad» y «dominación»– era un poco deficiente en ironía. *Napoli que chanta* era una corta película muda llena de canciones, basada en las tradicionales *canzonette* italianas. Cuando fue estrenada en el Belmont Theatre de Nueva York (conocido como «el único cine de películas italianas en Broadway», dedicado principalmente a un público emigrante), la publicidad prometía: «Hay una profunda emoción en cada escena [...]. Disfrutará usted tremendamente de la película aunque no comprenda el italiano... ¡¡SABRÁ CÓMO CANTAN EN NÁPOLES!!». Cómo cantaba alguien cuando el film era mudo era algo que el público tenía que descubrir por sí mismo. Estrenada en una época en la que la producción napolitana se había detenido virtualmente, *Napoli che canta* fue tratada por los conocedores del cine como un muy pálido reflejo de la, en sus tiempos, floreciente cultura cinematográfica.

Tras completar *Napoli*, Roberti trabajó brevemente de nuevo para Barattolo, en un *remake* de bajo presupuesto de *Assunta Spina*, el film pionero con el que la Bertini se había hecho un nombre catorce años antes. Pero los críticos lo consideraron tan sólo como una pieza de sentimentalismo barato. Después de eso, Roberti no hizo otro film durante diez años. Aparte del declive general de la industria hasta mediados de los años 1930, puede que hubieran también razones políticas para este poco característico período de inactividad. Sergio Leone especuló a menudo acerca de eso en entrevistas: «Mi padre se enroló temprano en el partido fascista, porque creía en lo que decían que iban a hacer. Era napolitano, y romántico por temperamento. Pero después de tres semanas le dijeron que tendría que volver a enrolarse y obtener otro carné, porque el tesorero de su sección local había huido con todas las afiliaciones. Se negó a renovar su afiliación, diciendo que ya no estaba preparado para llevar el carné, y poco a poco empezaron a insinuar que podía ser comunista. Dijeron (correctamente) que había propuesto al ministro para las artes, Giuseppe Bottai, que la industria debía formar cooperativas como una forma de resolver sus problemas, y su proposición fue calificada de "una solución comunista". Fue salvado de ser expulsado de su trabajo o exiliado tan sólo porque otro ministro, Roberto Forges Davanzati, que era amigo suyo de la infancia y un hombre honesto, dijo que se ofrecía como garante de su comportamiento. Así escapó por los pelos del exilio, pero se vio constantemente incordiado por el régimen. Se había convertido en el presidente de la Asociación Italiana de Directores Cinematográficos, un puesto clave en la industria, de modo que les resultaba difícil tocarle»[17].

Leone prosiguió: «Un incidente que iba a tener un efecto importante en su carrera fue cuando le fue ofrecido un proyecto por parte de la Unione Cinematografica Italiana, el adaptar para la pantalla el libro "Claudia Particella-La amante del cardenal", una novela corta escrita por el joven Benito Mussolini. Mi padre fue abordado directamente por el propio Mussolini para ofrecerle el trabajo. Pero cuando mi padre lo leyó, dijo claramente y en voz alta que consideraba que era horrible y que no quería saber nada del asunto. Bottai, que era uno de los más consistentes y leales apoyos de Mussolini, lo persiguió constantemente: el resultado fue que mi padre no pudo encontrar ningún trabajo»[18]. El libro en cuestión había sido escrito en 1910, cuando Mussolini era todavía periodista y director de un boletín de noticias llamado "La lotta di class" que intentaba abrirse camino. Pertenecía a una fase de su carrera en la que era un furioso joven socialista, muy dado a los ataques virulentos contra la Iglesia establecida. En su boletín de noticias, Mussolini había calificado a los sacerdotes como «microbios negros» pertenecientes a la nómina del sistema capitalista y había escrito acerca de una supuesta aventura amorosa entre Jesucristo y María Magdalena. "Claudia Particella", un relato situado en el siglo XVII, fue serializado en el diario "Il popolo", publicado en la provincia austríaca de

Trentino. No fue publicado en Italia hasta después de la ejecución de Mussolini. Según Denis Mack Smith, era «un violento libro anticlerical, y su villano un lascivo cardenal [...]. El libro le proporcionó una cierta notoriedad, y aunque él mismo lo llamó basura, evidentemente comprendía los gustos populares y sabía cómo alcanzarlos. Finalmente el libro fue traducido a varios idiomas»[19].

Recientemente el historiador cinematográfico G. P. Brunetta desenterró una copia del guion de "Claudia Particella", escrito a principios de 1923, y resulta claro por las evidencias que la historia de su adaptación al cine no pudo haber ocurrido tal como Sergio Leone recordaría más tarde, o tal como pasó a la posteridad en el folclore de su familia[20]. La página del título del guion completo (escrito sobre papel de la UCI), que reproduce Brunetta en su libro "*Storia del cinema italiano 1895-1945",* estaba mecanografiada y decía:

Claudia Particella
Azione Cinematografica
dal romanzo di
BENITO MUSSOLINI.

Cerca de las palabras «dal romanzo di», alguien había escrito la palabra «anonimo», y debajo de las palabras «BENITO MUSSOLINI» el propio Mussolini había escrito, con una pluma, las palabras «A cura di Leone Roberto Roberti». Así que Roberti *escribió* el guion, e Il Duce siguió mostrando un interés profesional en el proyecto después de que se hubiera completado la adaptación.

Esta nueva evidencia presenta varias posibilidades. Puesto que el guion parece haber sido escrito poco después de la Marcha sobre Roma, pero antes de que Mussolini consolidara su régimen, es posible que lo que había parecido una buena idea a principios de 1923 se convirtiera luego en una responsabilidad política. De ser así, entonces fue Mussolini quien decidió no seguir adelante con el film, quizá porque su feroz anticlericalismo era incompatible con su nueva respetabilidad como líder y hombre de estado. Había empezado a reconsiderar sus puntos de vista expresados hasta entonces sobre el sacerdocio antes incluso de la Marcha, y su primer discurso como Primer Ministro en noviembre de 1922 terminó con las palabras «que Dios me ayude a llevar mi ardua tarea a un victorioso final». De 1923 en adelante empezó a cortejar al Vaticano (por ejemplo, aceptando restablecer el crucifijo en las escuelas y puestos militares), un proceso que empezó a pavimentar el camino para el Pacto Laterano con la Santa Sede. Así pues, tras encargar el film, quizá luego retiró su propia aprobación.

O puede ser que Roberti aceptara escribir el guion, lo completara y posteriormente cambiara de opinión. O –la más intrigante posibilidad– quizá Roberti siguió

comprometido con el proyecto: demasiado comprometido, en una época en la que Mussolini estaba en plena repudiación. Quizá fue la continuidad del apoyo hacia "Claudia Particella" lo que lo convirtió en un *hombre marcado* para Giuseppe Bottai. La negativa de Roberti de convertirse en un fascista con carné, por segunda vez, es muy poco probable que le causara tantos problemas. Se ha estimado que hasta 1932 nunca hubo más allá de un millón de miembros reales del partido (o aproximadamente un 2 por ciento de la población italiana). Incluso dentro de la industria cinematográfica, el ser miembro del partido no era en absoluto obligatorio por aquel entonces.

Sabemos que desde mediados de los años 1920 Roberto Roberti gravitó hacia los círculos de izquierdas (que incluían algunos de los escritores a los que había conocido en Nápoles con el cambio de siglo) y que le gustaba pasar el tiempo, en especial los domingos, en el café Aragno en Roma, donde se reunían los intelectuales de izquierdas, con gran estilo, en una "Sala Roja" decorada con cortinas escarlatas. Sergio Leone recordaría haber sido llevado allí siendo niño y que su padre le había dicho que era muy probable que estuvieran siendo seguidos por policías de paisano. A finales de los años treinta, Roberti –como reacción contra la retórica superficial del fascismo durante y después de la campaña de Etiopía– estaba empezando a volverse hacia el comunismo, al que más tarde daría todo su apoyo. Y sabemos que no consiguió hallar trabajo –pese a su alta posición administrativa como jefe de la Asociación de Directores Italianos– desde el invierno de 1929 hasta el verano de 1939, los primeros diez años de la vida de su hijo. Más allá de esos hechos, sólo podemos conjeturar por qué, al contrario que muchos de sus contemporáneos, nunca consiguió ajustarse a la era de los llamados *telefoni bianchi*. Sergio Leone tendió en ocasiones a ofrecer razones excesivamente dramatizadas y a hablar del «arresto domiciliario» de su padre. El guionista Luciano Vincenzoni preguntó: «¿Sufrió su familia? No realmente... *Mi* padre fue muerto por los fascistas». En cualquier caso, el desempleo de su padre significó que Leone creció en el Trastevere con ambos padres en casa la mayor parte del tiempo. «Sabía que en su tiempo había dirigido films –recordaría Leone–, pero esto era una idea abstracta para mí.» Al menos Roberti había ganado una gran cantidad de dinero con los films de la Bertini, lo cual mantuvo funcionando a la familia. También había reunido una espléndida colección de finos muebles antiguos (una pasión que heredaría su hijo), que fueron siendo vendidos, poco a poco, para complementar su saldo bancario.

Pero en 1939, inesperadamente, Roberti fue abordado por Giuseppe Barattolo para dirigir una modesta comedia titulada *Il socio invisible* (estrenada en diciembre de 1939, coescrita por "Roberto L. Roberti"). Barattolo estaba de vuelta en el negocio, como consecuencia de la absorción de su compañía en 1938 por la Scalera Films de Roma y su nombramiento como director de producción de la compañía

resultante. Hizo que se supiera muy públicamente que su contrato con Roberti estaba basado en un acuerdo firmado antes de la época fascista. Parte del acuerdo era que Roberti trabajaría con la compañía de repertorio de Barattolo. *Il socio invisible* habla de lo que ocurre cuando un pobre hombre de Sudamérica se inventa un opulento socio comercial llamado "Walter Davis" para obtener el crédito financiero que hasta entonces le había sido negado. Finalmente, el socio invisible se convierte en una obsesión para él, así que decide revelar la verdad. El problema es que nadie le creerá, de modo que incendia su oficina, afirma que "Davis" ha muerto y –cuando se le dice el terrible hombre que era realmente su difunto socio– decide empezar una nueva vida. Giuseppe Isani, en "Cinema" (25 de diciembre de 1939), aunque no se mostró impresionado por el film como conjunto, observó sin embargo que «es bueno ver que Leone Roberti, un veterano director de la época del cine mudo, ha vuelto a la superficie tras un hueco en su trabajo de nueve [de hecho diez] años»[21]. Uno de los actores protagonistas del film era Carlo Romano, que más de veinticinco años más tarde sería escogido por Sergio Leone para doblar las voces de Eli Wallach y Jason Robards al italiano.

Dos años más tarde, con Italia en guerra, Roberti regresó a Nápoles con Sergio –entonces con doce años–, a remolque, para filmar las localizaciones de *La bocca sulla strada*. Era una comedia escrita por el periodista, dramaturgo y crítico cinematográfico Guglielmo Giannini, que en 1946 iba a fundar un partido político llamado el Fronte dell'Uomo Qualunque (Frente del Hombre Cualquiera), respaldado por ex fascistas desilusionados, que consiguieron un millón de votos en el sur atacando *todo* lo que irritaba al *italiano medio*. Este partido de corta vida, y durante un tiempo sorprendentemente exitoso, añadió un nuevo término al léxico político italiano: "qualunquista", con el significado de "un cínico total". Los recuerdos de Sergio de recorrer un Nápoles azotado por el hambre con un caballo y un carro datan de esta filmación. «Al menos –recordaría más tarde–, comprendí lo que *hacía* mi padre.» También descubrió, para su sorpresa, que su padre (que había vivido en Turín y Roma durante la mayor parte de su vida adulta, y siempre había hablado un italiano estándar) conversaba fluidamente con la gente del lugar en el dialecto napolitano.

La bocca sulla strada se ocupa de la joven hija ilegítima de un aristócrata napolitano, el marqués de Fermo. Tras la muerte de su padre en un duelo, la muchacha es criada por el portero empleado en la casa ancestral («de acuerdo con los deseos del noble»). Un industrial de nuevo cuño, de Milán, y su familia se trasladan al *château* veinte años más tarde y, finalmente (tras varios malentendidos cómicos), su hijo y heredero se casa con la chica. Los exteriores fueron filmados en Nápoles, los interiores en Cinecittà, en Roma. Aquel iba a ser el primer encuentro de Sergio con el mundo artificial de un plató cinematográfico: «Tendría unos doce o trece años

cuando entré por primera vez en Cinecittà. Mi padre me llevó allí para que le viera trabajar. Pese a la "purificación" del fascismo, había conseguido, de una forma muy extraña, hallar un productor para *La bocca sulla strada*. Luego descubrió que el productor era de hecho un espía, que trabajaba para la Ovra [la policía secreta]. A mi manera infantil, me enamoré locamente de la protagonista del film, la hermosa Carla Del Poggio. Yo huía constantemente de mi padre. Me fui al plató de *La corona de hierro* (*La corona di ferro*) e inspeccioné las botas de cuero de montar de su director, Blasetti, cuyo uniforme recordaba el de un director/gran duque. También me metí en otro plató, donde Mario Camerini estaba intentando formar el reparto de *Los novios* (*I promesi sposi*). Todavía puedo evocar esos recuerdos. Fue esa entrada, como el hijo de un director que "ya no trabajaba", lo que primero me abrió la puerta al mundo de cuento de hadas del cine. Regresaría de adulto al plató de ese primer film, que había experimentado desde una cierta distancia, como en un reflejo»[22]. Carla Del Poggio, por su parte, recordaría en 1979 que «Sergio Leone siguió a su padre a todas partes mientras hacíamos ese film»[23].

En cuanto a la respuesta de la crítica a la comedia de Roberti, Filippo Sacchi, en el "Corriere della Sera" (Milán, 18 de octubre de 1941) señaló que «abunda en las cosas que nuestro cine hace *mejor*: una comedia en dialecto napolitano combinada con una buena vieja trama sentimental». «El director Roberti –señaló– mantiene el film unido a través de una atmósfera triste, más bien pasiva»[24]. Más recientemente, el crítico Oreste de Fornari ha seguido la opinión de Sergio afirmando que el film fue juzgado por muchos como «muy poco considerado hacia los fascistas y los espías de la policía». Sin embargo las críticas de la época interpretaron la pieza como teniendo más que ver con el cínico "me ne frego" ("me importa un comino") de Giannini sobre la vida en el sur; el cortés mundo del aristócrata y el mundo descarado del nuevo rico son presentados como alternativas igualmente insatisfactorias.

El último film de Roberti –otra comedia napolitana, rodada en parte en localizaciones– fue iniciado durante los últimos meses de la guerra, poco antes de que Rossellini empezara *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*). El film fue titulado *Il folle di Marechiaro* y estaba protagonizado por Aldo Silvani en el papel del título, frente a Polidor, un veterano actor cómico y mimo del cine mudo. Juntos vagabundeaban por las bombardeadas ruinas de Nápoles, buscando al amor perdido tiempo atrás del "loco", por calles como Via Petrarca, ahora «enterrada en cemento». Sergio Leone, entonces con dieciséis años, fue contratado como ayudante sin sueldo. Tuvo la posibilidad de observar su primer rodaje completo de cerca y también de aparecer en la pantalla en una secuencia como un muy joven soldado norteamericano. *Il folle* se arrastró por los canales de distribución en 1951, en cuya época los brumosos films que se apoyaban en los postulados del cine mudo estaban firmemente pasados de moda, tanto para los críticos como para el público. Se exhibió

durante dos días en el Galleria Umberto Cinema, un destartalado cine de Nápoles, y luego desapareció de la circulación.

A los setenta años, Vincenzo Leone había hecho su último film. Después de este triste final a una larga y distinguida carrera, se retiró de Roma a su ciudad natal de Torella dei Lombardi en 1949, donde murió una década más tarde. Durante sus años de declive hizo amistad con Tomaso Smith, uno de los pilares del "Paese Sera", y pasó gran parte de su tiempo asistiendo a debates y discutiendo de política con escritores y pensadores asociados al Partido Comunista Italiano (PCI) de la *campagna*. Las nuevas tendencias cinematográficas parecían haberlo olvidado todo acerca de él y, como recordaría Sergio Leone, «los neorrealistas lo ignoraban por completo». Sergio se quedó en Roma.

Los recuerdos de Sergio sobre su relación con Vincenzo al principio de su propia carrera, cuando más necesitaba el consejo y apoyo paternos, estuvieron teñidos por el pesar de que nunca llegó a conocer realmente a su padre ni como persona ni como profesional. Como recuerda Carla Leone: «Sergio estaba muy orgulloso de su padre y de lo que había conseguido. Pero había un problema: realmente deseaba que hubiera un encuentro de mentes, en el sentido total de la frase. Pero su padre había dejado de trabajar y por aquel entonces era un hombre viejo. También estaba desencantado de la vida. Así, la imagen de su padre –los logros y el hombre– era algo que en realidad le hacía sufrir. Le quería mucho. Sólo en una ocasión me admitió que le entristecía, en lo que a su vida familiar se refería, el que su padre se hubiera vuelto tan rígido y dogmático en sus ideas políticas, sus ideas sobre la vida. Tan inflexible. Sólo me lo dijo una vez, pero yo lo sabía»[25]. El ayudante de Sergio Leone en *Por un puñado de dólares* y *La muerte tenía un precio*, Tonino Valerii, añade: «La relación de Sergio con sus padres no llegó a resolverse nunca. Adoraba a su padre, lo adoraba absolutamente..., lo veía como si fuera un santo y deseaba desesperadamente impresionarlo»[26].

En lo que a Bice se refería, la distancia era quizá más pronunciada todavía. Ella se había retirado del cine para convertirse en un ama de casa. En 1943 le suplicó a un Sergio de catorce años que no se uniera a los partisanos contra la ocupación nazi. La familia y su hogar en el Trastevere, y su único hijo, nacido a los trece años de su matrimonio cuando ella tenía cuarenta y tres, eran claramente las cosas más importantes en su vida. Y sin embargo, como señala Carla Leone, Sergio raras veces hablada de ella, porque «algo no hacía "clic", no encajaba bien entre Sergio y su madre. Ella era una actriz, una actriz profesional que era mucho mayor que su hijo Sergio, así que probablemente no se sentía confortable después de su carrera en el escenario y la pantalla al tener a un hijo tan tarde en su matrimonio»[27]. Tanto si era la diferencia de edad como una cierta sensación de resentimiento, o el hecho de que ella había deseado tener más de un hijo (el nacimiento de Sergio fue tratado

como *un milagro,* y los recuerdos que él tenía de ella estaban asociados normalmente con una Bice superprotectora), nunca estuvieron unidos. Vincenzo Leone murió, cerca de donde su familia había tenido una pequeña propiedad, en 1958. Bice Roberti se fue entonces a vivir un tiempo con Sergio en un apartamento de la Via Paolo Emilio, cerca del Vaticano. Tras haber sufrido un ataque al corazón a finales de los años cincuenta, se vio privada del habla durante los últimos diez años de su vida y aún tuvo más dificultades para comunicarse con su hijo. Murió en 1969, a la edad de 83 años.

Tonino Valerii conoció a Bice Roberti en 1964, justo cuando *Por un puñado de dólares* se estaba convirtiendo en un éxito popular en Italia, y recuerda haber sido testigo de «una escena muy reveladora. Fue en casa de Sergio, que se hallaba en una zona semipopular de Roma, una hermosa y pequeña residencia. Una mañana observé una especie de fantasma que vagaba alrededor de la casa. Una mujer menuda, realmente muy pequeña. Su rostro era idéntico al de Sergio. Imaginé que debía estar muy enferma. La mujer me miró y traté de interpretar su mirada. Pero lo que causó en mí la más profunda impresión fue cuando llegó Sergio un momento más tarde, vio a su madre y la empujó –"empujó" es la palabra correcta, porque lo hizo con muy poco tacto– para hacer que se sentara en otro lugar. Fuera de la vista. La personalidad de Sergio estaba, creo, profundamente afectada por la ausencia de una relación con su madre. Profunda y negativamente [...]. Quizá se sentía culpable de que su madre se hubiera retirado de su carrera de actriz a causa de él. ¡Quizá!»[28]. Sergio Donati, que en aquella época conocía a Leone desde hacía ya muchos años, y que iba a convertirse en uno de sus guionistas clave, recuerda: «Con la madre de Sergio, el final fue muy, muy difícil»[29].

Cuando Sergio ya fue lo suficientemente mayor como para empezar a elegir una carrera, Roberto Roberti estaba convencido, como su padre antes que él, que realizar películas no era una carrera digna de él. En cambio, alentó a su hijo a estudiar leyes. Sergio obedeció hasta cumplir los veinte años. Como recordaría, su padre «había llegado a asustarse del mundo del cine. Se había convertido en algo demasiado diferente del mundo que conocía de los años veinte. Un ambiente totalmente distinto. Aunque no hubiera surgido el fascismo, hubiera tenido crecientes dificultades para trabajar como deseaba, de la forma en que sabía. Es comprensible. Era un hombre de principios de siglo, que estaba acostumbrado a establecer acuerdos verbales basados en la confianza mutua y a atenerse a ellos. En sus días, la gente de la industria era leal. Un apretón de manos era tan bueno como cualquier firma. Tras la Segunda Guerra Mundial, las cosas se habían vuelto muy diferentes»[30].

Cineastas de la vieja guardia y jóvenes radicales ambiciosos estaban luchando por sus puestos en un mundo de posguerra incierto y competitivo, donde Estados Unidos y su ayuda financiera estaban empezando a tener un papel cada vez más impor-

tante. El círculo de amigos y conocidos de Roberti pertenecía en su mayoría a la vieja guardia. «Cuando fue muerto el Duce –recordaría Sergio–, salí con mi padre a Rosati's. Estábamos con los directores Augusto Genina y Mario Camerini. Charlábamos acerca de la muerte de Mussolini. ¿Y quién vino hacia nosotros, sino Alessandro Blasetti? Había discutido con fuerza a favor del fascismo y sentíamos curiosidad por saber qué iba a decir. No perdió tiempo en darnos su opinión: '¡Es horrible! Es un error tan grande. ¡Qué terribles errores hemos cometido estos últimos años! El fascismo arrastró a Italia a la oscuridad y a la tragedia. Ahora la prioridad es volver a poner a nuestro país en pie. Nuestra única esperanza es que venga un hombre que sepa cómo sujetar bien las cosas en sus manos. Un hombre fuerte, con un gran cerebro y mucho valor'. Entonces mi padre le interrumpió para preguntar: '¿Alguien como Mussolini?' Sin pensar, respondió: 'Sí, sí'. Entonces se puso pálido. Intentó corregir lo que acababa de decir. Quitarle importancia. Pero lo que acababa de ocurrir allí estaba ocurriendo por toda Italia. Nadie deseaba realmente otro Mussolini, pero, muy profundamente, mucha gente deseaba el mismo viejo truco de nuevo. No habían aprendido nada. Y se necesitaron dos o tres años para recuperarse de esta tragedia»[31].

Precisamente al mismo tiempo, la *Commissione per l'epurazione delle categorie registi, aiuto registi e sceneggiatori del cinema* (la comisión formada apresuradamente para la depuración de directores, ayudantes de dirección y guionistas, que informaba a la Alta Comisión de Depuraciones) estaba en el proceso de discutir qué hacer con esos miembros de la industria que tan profundamente habían estado implicados en el fascismo. Esta comisión apuntaba a ser *tolerante* antes que vengativa, y a cortar los vínculos de la industria con el pasado régimen de una forma tan indolora como fuera posible, para que el *renacimiento* del cine italiano, preferiblemente con financiación gubernamental, pudiera producirse más pronto que tarde. Las palabras de apertura de su informe fueron «severidad desde arriba, indulgencia y perdón desde abajo». Incluía entre sus miembros a Mario Camerini, Luchino Visconti y Mario Soldati. Como resultado de las investigaciones de la comisión, tres directores fueron «suspendidos de toda producción cinematográfica» por un período de seis meses: Carmine Gallone, Augusto Genina y Goffredo Allessandrini. Roberto Rossellini fue mencionado en los informes no publicados de la comisión, debido a los tres films de guerra que había dirigido en 1941-42: *La nave bianca, Un pilota ritorna* y *L'uomo della croce*, que usaban (y este era el problema) algunas de las técnicas cinematográficas que iba a desarrollar en la izquierdista *Roma, ciudad abierta*.

Así, cuando Roberto Roberti, un simpatizante comunista, salió a cenar con Genina y Camerini, estaba cenando con un director cinematográfico que se hallaba en el proceso de ser temporalmente *depurado* por una comisión de la industria, y un director cinematográfico que estaba entre aquellos responsables de las depuracio-

nes. No es extraño que Sergio Leone recordara esa época como una época desconcertante.

Sergio llegó a conocer muy bien a varias figuras importantes de la industria cinematográfica italiana mientras crecía en Roma. Mario Camerini fue su padrino. Mario Bonnard, prolífico director de films históricos y comedias románticas, era el amigo más íntimo de su padre. Carmine Gallone (que hizo *Escipión el Africano*) era también un amigo de la familia. Así, Sergio Leone tenía las suficientes relaciones con la industria cuando decidió cambiar de dirección, de una carrera como abogado a una carrera en el *show business*. Fue Gallone, en su regreso a la dirección, quien le dio a Sergio su primera oportunidad como ayudante pagado y Bonnard quien le dio su primera oportunidad de dirigir. Por mucho que se pasaran de moda esos proveedores del *cinema de papá,* siguieron sin embargo ocupando posiciones influyentes dentro del cinema popular de alto presupuesto. Por encima de todo, Sergio era el hijo de un director que había ayudado a crear la primera estrella cinematográfica y que había trabajado durante cuarenta años en la mayoría de esos géneros populares que iban a seguir siendo la columna vertebral del cine italiano. Más aún, el estilo visual de Roberti (en esos films que Sergio consiguió ver) causó evidentemente una profunda impresión. Carla Leone lo recuerda entusiasmándose con una escena de uno de los films de Bertini: «Era una secuencia de una fiesta de gala, donde la luz no estaba dirigida a los rostros de los comensales sino a los platos blancos que estaban sobre la mesa. La gente estaba medio en sombras. Sergio se sintió sorprendido por esto»[32].

Hubo otros legados. A su debido tiempo, también Sergio (como Roberti con Bertini) experimentaría algunas relaciones inicialmente espinosas con las estrellas a las que dirigía. Tenía cuidado de no parecer el jefe en su propio plató. Trabajaba en el cine de género, también como su padre, pero le gustaba recordar que había conseguido hacer films personales, pese a las circunstancias. Era altamente susceptible al dogmatismo político, de izquierdas o de derechas, y a menudo hablaba de cómo los sueños de su padre se habían visto destrozados por los compromisos de la política italiana de posguerra. ¿Por qué se había molestado en asomar el cuello Roberti en los años treinta? ¿Para pavimentar el camino hacia la Guerra Fría y el *boom* del consumo de los años cincuenta, cuando los héroes de la resistencia habían sido firmemente expulsados de la política seria? ¿Y adónde le condujo el socialismo de Roberti? Simplemente lo había convertido en *un director que ya no trabajaba.* Leone heredó también de su padre el amor a los objetos antiguos, y una fascinación casi obsesiva con el aspecto y la textura de las cosas, que trasladó a sus films. También adquirió un apego sentimental a Cinecittà, simbolizado por aquella primera visita al "mundo de cuento de hadas". Resulta tentador relacionar su "no muy resuelta" relación con su madre y su absorción adulta a un mundo exclusivamente masculi-

no de aventura y acción física. Pero eso sería quizás personalizar demasiado el contexto cultural italiano dentro del cual trabajaba Sergio Leone. Su familia, comprensiblemente, se muestra mucho más confortable hablando acerca del legado paterno. Andrea Leone recuerda que «mi padre hablaba de mi abuelo con la mayor de las admiraciones. Pero cuando mi padre nació, mi abuelo tenía cuarenta y cinco o cuarenta y seis años, de modo que mi padre sufrió a causa de esta gran diferencia de edad. Nació dentro del cine y su mayor pesar fue el que resultara aclamado cuando su padre ya no podía compartirlo. Su padre murió demasiado pronto»[33].

«Mi padre murió siendo un hombre roto –recordaría Leone–. En una magnífica parte del mundo, su tierra natal, que es esa misma Irpina que fue rapsodiada por Virgilio en sus "Pastorales". Cayó enfermo allí y murió al poco tiempo, y cuando me miró –casi por última vez– leí en sus ojos el más profundo pesar, hasta el punto que decidí abandonar mis estudios de leyes y volcarme en el cine. En mi mente, sin embargo, la carrera elegida parecía como una deuda que les estaba pagando tanto a mi padre como a mi madre»[34]. Sergio deseaba enormemente impresionarlos a ambos. Fue en reconocimiento de esta *deuda* por lo que elegiría como seudónimo para su primer éxito internacional como director –*Por un puñado de dólares* (1964)– el nombre de «Bob Robertson».

CAPÍTULO 3

HOLLYWOOD SOBRE EL TÍBER

«Operación Cenicienta *nos habla de la ocupación de una pequeña ciudad de Italia. Siempre ha estado ocupada: por los romanos y por los godos, por los sarracenos, por los piratas bárbaros, y luego por los alemanes y los ingleses. Finalmente llega la paz y entonces una larga fila de camiones aparece por la carretera. ¿Quiénes son ahora? ¡Hollywood! Es la historia de la ocupación de esta ciudad por una compañía cinematográfica. La población se divide entre los colaboradores, aquellos que se ponen del lado de la compañía cinematográfica, y la resistencia, que intentan librarse de ella. Un gran papel para Anna Magnani como la Pasionaria de la resistencia [...]. Nadie tiene ningún derecho. No puedes cruzar la calle porque están filmando; no puedes ir a casa, no puedes ir a ninguna parte. Así que la resistencia se organiza, y la gente de la ciudad, que ha estado trabajando como extras, se declara en huelga y se niega a trabajar en esa gran batalla de caballeros a la antigua que ha de librarse en el film. Se traen sustitutos del pueblo de al lado. Las dos ciudades se han odiado mutuamente desde hace setecientos años, y ahora se libra una auténtica batalla entre el equipo local en traje civil y los rompehuelgas con armaduras. Fabrican una catapulta a partir de una grúa del equipo cinematográfico [...]. Mientras tanto, el equipo de Hollywood ha roto por accidente una estatua del santo patrón de la ciudad. Así que cada vez que están listos para filmar una escena, al grito de "acción", una pequeña nube se interpone inmediatamente delante del sol. La Cenicienta es una chica del lugar a la que han elegido para que participe en la película. Al final se marcha con ellos en el autobús [...], a Hollywood, para ser una gran estrella.*»

—Orson Welles, recordando el principio
del proyecto de un film que no llegó a realizarse

Hay una escena en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclete*, 1948) de Vittorio de Sica, en la que un pequeño grupo de seminaristas de la Propaganda Fide, vestidos con atuendos clericales, cruza corriendo el desierto mercado de Porta Portese en Roma y se refugia de la lluvia torrencial bajo una cornisa. Esos seminaristas permanecen cerca de Antonio Ricci y su hijo Bruno durante unos breves momentos, y hablan en alemán. Los italianos escuchan, pero no entienden ni una palabra; uno de los estudiantes sonríe a Bruno, pero este no responde. Luego, cuando la lluvia empieza a disminuir, se marchan. En mitad del grupo hay un joven con gafas. Estaba interpretado por un Sergio Leone de diecinueve años.

Aunque De Sica y su guionista Zavattini habían planeado meticulosamente la mayoría de las secuencias *accidentales* rodadas en las calles de Roma (que se convirtieron en escenas seminales en la historia del neorrealismo), esta escena en particular fue, según Leone, una inusual invención del momento por parte del director. Por aquel entonces estaba lloviendo y De Sica quiso aprovechar el efecto visual de «la lluvia y la luz del verano, utilizándolas para crear un aura alrededor de esos jóvenes seminaristas, todos vestidos de rojo»[1]. Un amigo había presentado a Leone y De Sica, y este, «cuando supo que yo era el hijo de Roberto Roberti», lo tomó como quinto ayudante sin paga. Si Sergio estaba preparado también para actuar, entonces incluso recibiría una modesta retribución. Fue puesto a cargo de hallar extras para la escena de los seminaristas: «Recordé a varios amigos míos que seguían dedicadamente sus estudios de leyes en la facultad. Fueron a contratarlos y volvieron (tras un viaje en tranvía que los dejó sin aliento) con algo así como una docena de estudiantes de leyes, a los que De Sica dispuso en la plaza como una procesión de estudiantes de teología. Me sentí orgulloso de ser puesto a la cabeza de la fila»[2]. Pero la ropa resultó problemática. «Bajo el atuendo clerical llevaba un *pullover* amarillo completamente nuevo [...]. Con toda la lluvia, el tinte rojo manchó la lana de mi *pullover* [...]. Me describieron como "el estandarte romano", porque los colores de la ciudad son amarillo y rojo. En cuanto a mí, no lo encontré en absoluto divertido. Mi *pullover* estaba definitivamente estropeado y De Sica no quiso indemnizarme por el desastre. Tuve que mantener largas discusiones para arreglar las cosas. Al final me pagaron»[3].

Fue una fascinante experiencia, recordaría más tarde Leone, ser «un actor tomado de la calle para participar en *Ladrón de bicicletas*»: refugiado bajo aquella cornisa, «mientras la luz se reflejaba en los charcos, charlando en un idioma incomprensible, y empeorando aún más la pesadilla de aquel pobre albañil con su goteante sombrero». Más fascinante aún fue la experiencia de escuchar una conferencia sobre el guion de la película celebrada entre De Sica, Cesare Zavattini y Sergio Amidei: «Quizá deba a esos guionistas mi pedantería en lo que a revisiones del guion se refiere, una costumbre que me ha hecho un poco impopular con los guionistas que

han trabajado conmigo. Recuerdo que Zavattini reflexionaba, con su acento del norte de Italia, sobre cierta escena. Amidei estaba también allí –por aquel entonces estaba involucrado en el film– y De Sica estaba de pie vuelto de espaldas a todos los demás en la habitación, mirando por la ventana, con los brazos cruzados y la cabeza inclinada hacia un lado. Su mente parecía estar en otra parte. 'El pobre albañil – dice Zavattini– sale de la casa con un bocadillo de mortadela en la mano y –añade significativamente– el bocadillo está envuelto en un papel de periódico, en el que puede leerse claramente la palabra *Unità*." Un largo silencio. Luego Amidei empieza a maldecir y a protestar de que "Unità' [un periódico comunista] no tiene nada que ver con todo lo demás; simplemente deberían verse tan sólo las letras "tà", dice. Otro silencio. De Sica, aún de pie con los brazos cruzados y la cabeza hacia un lado, sigue mirando la ciudad a través de la ventana abierta [...]. Luego, sin volverse, dice de una forma muy calmada –como si estuviera siendo visitado por un ángel, como si les estuviera susurrando a las nubes en el cielo– que, en su opinión, el albañil tendría que salir de la casa comiendo una hermosa manzana. Una manzana *roja*, explica a los tejados de Roma. No, no una manzana roja, sino multicoloreada. Medio roja y medio *sfumate*. El albañil dará un mordisco a esa manzana e iniciará su viaje hacia el desastre. Honestamente, yo estaba escuchando todo esto con la sensación de ser capaz de *comerme* aquella manzana. De Sica podía conjurarla allí, delante de nuestros ojos, como un milagroso *ex voto*. El cine, para él, era todo atención a los detalles como aquel»[4].

Sergio Leone trabajó como ayudante de varios directores durante las vacaciones mientras todavía estaba en el Liceo. También empezó a hacer novillos de sus cursos de leyes a fin de dedicar «más tiempo al cine», lo cual significaba también ver todas las películas de Hollywood que podía. Más tarde afirmó: «Fue un período de gran indigestión, una época en la que los sueños parecían hacerse finalmente realidad para los adolescentes romanos. Era el gran regreso del cine norteamericano [tras el boicot post 1941]. Los cines estaban cada día llenos a rebosar. Sin mencionar las librerías [...], llenas de cómics que contenían cuatro años de aventuras de nuestros héroes favoritos... También el descubrimiento de los grandes autores de la serie negra»[5]. Los números atrasados pronto ocuparon un primer lugar en el mercado italiano. En 1948, sólo cuatro años después de la caída de Mussolini, únicamente un 11 por ciento de los films estrenados en Italia eran productos italianos, mientras que el 73 por ciento eran norteamericanos o británicos. Los críticos podían delirar acerca del "neorrealismo", pero en términos estrictamente económicos el impacto era marginal. *Roma, ciudad abierta* y *Ladrón de bicicletas* fueron éxitos populares, pero los distribuidores comerciales parece que los trataron como la excepción antes que como la regla. Mientras De Sica rodaba en las calles de Roma, la ciudad se estaba convirtiendo ya en la cabeza de puente de Hollywood a Europa. Los gustos del

público italiano en este período se reflejan en *Bellísima* (*Bellissima,* 1951) de Visconti, en donde Anna Magnani ve *Río Rojo* (*Red River*) de Howard Hawks en un cine de barrio en Roma, y dice elocuentemente respecto al ganado que es conducido por John Wayne a través de un río: «¡Mira! ¡Las vacas se están mojando por completo! ¿No es *maravilloso*?».

Hubo, sin embargo, algunos intentos de establecer una sólida base comercial para la cinematografía italiana durante el primer período del Plan Marshall, y Sergio Leone obtuvo su primera experiencia profesional como ayudante en dos de sus films. Su carrera empezó cuando le presentaron de manera formal a Carmine Gallone, entonces con 62 años, que ya no era simplemente un amigo de la familia sino un potencial empleador. De vuelta al trabajo, Gallone estaba preparando una serie de óperas italianas filmadas para la Titanus y dio a Sergio la oportunidad de ayudarle «comprando sus cigarrillos, trayéndole el café» y logísticas similares, en reconocimiento de lo cual su nombre apareció en los créditos como «assistante alla regia». Esos films incluyeron *Rigoletto* (1947, con Tito Gobbi), *La leggenda di Fausto* e *Il trovatore* (1949), *La forza del destino* (1950, con Gobbi y Nelly Corradi, que cantaba pero no aparecía), *Taxi di notte* (1950, de nuevo con Gobbi), así como algunos cortos.

Según Gallone, en un artículo que escribió para un folleto promocional en 1951, las óperas filmadas, con cantantes italianos interpretando los principales papeles, podían contribuir significativamente a la «difusión del cine italiano en el extranjero»; de modo que era «casi un deber renovar nuestros esfuerzos en el campo de los films musicales tan pronto como terminara la guerra». Quince años antes Gallone había escrito sobre las glorias de la historia romana, ahora escribía sobre las glorias de la industria cinematográfica italiana[6]. El problema era cómo hacer esos films satisfactorios musicalmente *y* como obras cinematográficas. Evidentemente, afirmaba Gallone, las óperas filmadas exactamente tal como eran montadas en el escenario no eran la respuesta (aunque en su *Rigoletto* de 1947 había hecho precisamente eso). Pero, ¿cómo era permisible una adaptación así? Varios críticos importantes de la época se formularon la pregunta. Para Bela Balasz, una "ópera filmada" aceptable tenía que ser planificada como una creación completamente nueva, con una cierta medida de estilización (pero no mucha). Para Siegfried Kracauer, virtualmente cualquier desviación de las convenciones del fotorrealismo tenía muchas posibilidades de crear mal arte cinematográfico y poner a prueba la credibilidad del público. Puede que Gallone afirmara estar extendiendo, incluso revolucionando, las convenciones de la ópera, pero para los espectadores perspicaces sólo consiguió fotografiar mal la ópera. Pero, como escribe el historiador Gian Piero Brunetta acerca de las "cineóperas" de este período, hallaron un público popular, «uno que tenía la sensación de adquirir, a bajo precio, un conocimiento de todas

las principales óperas italianas»[7]. Y estrellas como Anna Magnani, Gina Lollobrigida, Amedeo Nazzari y Sophia Loren (cuya *Aida* [*Aida*], filmada en 1952 por Clemente Fracassi, enfureció particularmente a los críticos musicales), atrajeron la atención hacia sí mismas a través de esta ruta tan poco habitual, como hicieron los guionistas Mario Monicelli, Age y Scarpelli.

El ciclo se inició en 1946 con la vuelta de Carmine Gallone con la película *E avanti a lui tremava tutta Roma*, en la cual la luchadora de la resistencia Anna Magnani pelea por interpretar Tosca (doblada por Onelia Fineschi), al final de la ocupación nazi. El jefe de policía Scarpia (Tito Gobbi) era presentado como un funcionario fascista y sus hombres llevaban uniformes de *Il Duce*. Evidentemente, Gallone vio este film como una forma de rehabilitarse tras su expulsión de la industria; al mismo tiempo cortejaba al público al que se había acostumbrado en los años 1930. Pero el ciclo de "cineópera" de 1946-56 (doce films importantes en diez años), el primero de los ciclos comerciales nacionales de la posguerra, intentó al menos investigar las diferencias entre escenario y pantalla. *La forza del destino* de Gallone, con Sergio Leone actuando ansiosamente como ayudante de dirección, es un ejemplo característico. Una voz en *off* explica las partes más complicadas de la historia, aproximadamente la mitad del tiempo de pantalla está dedicado a secuencias de localización, y el libreto y la música son recortados a cien minutos. Siempre que es posible, Gallone utiliza planos móviles y tomados desde grúas para añadir dinamismo al trabajo de localizaciones. Los personajes, independientemente de si han sido interpretados o no por cantantes, son doblados en los estudios, dando a la banda sonora una cualidad curiosamente incorpórea. Pero estos films convirtieron al barítono operístico Tito Gobbi en una de las estrellas de cine más populares de la época de la inmediata posguerra[8]. Entre las más apreciadas posesiones del joven Sergio Leone estaba una colección de fotografías firmadas personalmente por Gobbi y Gigli.

El papel de Sergio Leone en todo esto era estar al lado del director cada vez que este chasqueaba los dedos. «Carmine Gallone era marcial, severo, un hombre de malas pulgas... Yo estaba por allí todo el tiempo, intentando hacerme tan útil como podía. Llevaba mensajes y hacía encargos, preparaba el café..., básicamente todo lo que el *signor* director me pedía que hiciera; pero en realidad pasaba el tiempo observando cada gesto del cámara y el operador, como si formara parte de mis devociones. Gallone maniobraba a un centenar de personas en el plató, como los movimientos de la tropa. Conseguía regular sus movimientos como el mecanismo de un reloj»[9]. Más tarde los *westerns* de Leone serían calificados por los críticos como «óperas de violencia» (y por Clint Eastwood como «operizaciones» característicamente italianas del *western*), en referencia a su cuidadosa orquestación de música, movimiento e imagen visual. Pero Leone nunca aceptó la etiqueta. ¿No era signifi-

cativo, le preguntaron a principios de los setenta, que sus *westerns* emergieran de la tierra que inventó la gran ópera? «No –respondió–, la gente habla de Italia como si fuera un país de gente que está loca por la música; ¡eso es enteramente falso! El porcentaje de nuestra población que escucha música seria es inferior al de Grecia: aproximadamente un tres por ciento... Somos uno de los países más subdesarrollados en esa área.» Seguramente, insistió el entrevistador, el propio Leone *tenía* que ser un amante de la ópera, con todas esas partituras post-Puccini que encargó a Ennio Morricone. «¿Yo? Detestaba la ópera en cine cuando trabajé como ayudante de Gallone y todavía la sigo detestando hoy. Me han ofrecido dirigir óperas, pero simplemente no puedo hacerlo. Me reiría demasiado. Cuando veo a un actor cantar encima de un caballo y caerse de la silla para convertirse de nuevo en su noble yo, mientras prosigue todo el tiempo lanzando su *bel canto* a todo volumen..., simplemente no puedo dejar de reírme. Es demasiado estúpido para expresarlo en palabras.» La única forma creíble de presentar una ópera en cine, añadió, era usar actores cinematográficos profesionales contra fondos auténticos, y «hacer *play-back* con los mejores cantantes, como en *Carmen Jones* (*Carmen Jones*) de Preminger [...]. Necesitas absolutamente actores reales: no puedes hacer un *film* con alguien como Plácido Domingo en él»[10]. Le fue ofrecida "Carmen" en cine y "La fanciulla del West" en el escenario, pero rechazó ambas.

Otro plan de posguerra para promocionar claramente el cine italiano en el extranjero fue retroceder al estilo de preguerra de Enrico Guazzoni, y efectuar un *remake* de las populares novelas victorianas que fueron el cimiento del género épico: "Los últimos días de Pompeya" (1834) de Edward Bulwer Lytton, "¿Quo Vadis?" (1895) de Henryk Sienkiewicz, "Espartaco" (1874) de Raffaello Giovagnoli, "Ben-Hur" (1880) de Lew Wallace, y "Fabiola o la iglesia de las catacumbas" del cardenal Nicholas Wiseman. Este *revival* alcanzó su mayor y más caro nivel en 1947 con el film de 165 minutos *Fabiola* (*Fabiola*), dirigido por Alessandro Blasetti (el de la desafortunada conversación en la fiesta con los Leone) en los recientemente reabiertos estudios de Cinecittà. Sergio Leone, aunque no aparece en los créditos, fue ayudante de dirección.

Adaptada por catorce guionistas (ocho de los cuales figuraron en los créditos) a partir de una gruesa novela relativa a la conversión de una mujer noble romana (Michèle Morgan) a la nueva fe del cristianismo en la era anterior a la ascensión de Constantino, *Fabiola* se centraba en la aventura amorosa entre un gladiador y la heroína, y se hizo famosa por sus espectaculares y sangrientas secuencias en la arena. Según la característicamente hinchada publicidad, participaron 7.000 extras y 200 atletas franceses e italianos, sin mencionar a Massimo Girotti (el deslustrado héroe de la neorrealista *Ossessione* de Visconti) en la primera de sus muchas caracterizaciones épicas, como el mártir san Sebastián, asaetado por las tropas de Mari-

lius Valerianus (Paolo Stoppa). Una escena con mujeres desnudas siendo entregadas a los leones tuvo que ser cortada de las copias norteamericanas del film; otra, con bailarinas *topless* en una orgía romana, sobrevivió. La logística a la que tuvo que enfrentarse el departamento de Leone, con otros tres ayudantes, tuvo que ser horrenda. Cinecittà había sido bombardeada por los aliados en 1944, ocupada por los nazis poco después y luego transformada por los aliados en un campo de refugiados. En 1948, los dañados estudios estaban de nuevo en funcionamiento.

Escribiendo sobre *Fabiola* para el mismo folleto promocional en donde se hallaba el artículo de Gallone sobre la ópera cinematográfica, Blasetti se mostraba impenitente acerca de trabajar en un género tan críticamente pasado de moda (e ideológicamente contaminado). El film tomaba partido por los oprimidos primeros cristianos, decía, *contra* los romanos perseguidores con sus águilas y sus *fasci*. Blasetti atribuía la hostilidad de los críticos más jóvenes a «un prejuicio más bien superficial sobre la base del gusto hacia una clase de film que podía tener "un éxito espectacular en los mercados mundiales". La finalidad hacia la que apuntábamos haciendo *Fabiola* era abrir de nuevo para Italia el exitoso camino de los films históricos, sacando el máximo partido de las enseñanzas neorrealistas e intentando abandonar la política del espectáculo como un fin en sí mismo, de platós apuntando hacia lo colosal, de gente con el aspecto de estatuas clásicas [...]. Creemos que el neorrealismo es un buen camino, pero también creemos que puede agotarse a sí mismo en una fórmula que monopolice todo esfuerzo imaginativo»[11]. Blasetti tenía incuestionablemente razón en un aspecto. El rechazo de la crítica y el éxito comercial de *Fabiola* en Estados Unidos se equiparó al de *Sansón y Dalila* (*Samson and Delilah*) de Cecil B. de Mille y sentó las bases del *boom* del péplum italiano de los años 1950 y principios de los 1960. El camino que tomaron esos films, sin embargo, no apuntaba hacia el neorrealismo. Favorecían las demostraciones de proezas físicas, orgías, malvadas tentadoras y virginales damas (ambas con figuras de reloj de arena), con cada vez mayores dosis de ironía e irreverencia. El camino desde *Fabiola* hasta *Hércules* (*Le fatiche de Ercole*, 1958) de Pietro Francisci ocuparía una década, mientras los recuerdos de la épica fascista, y de hecho de los debates abstrusos sobre el neorrealismo, se desvanecían en el pasado cinematográfico.

Sergio Leone, por su parte, podía tomar o dejar el neorrealismo: «Era consciente de la importancia de los films neorrealistas. Eran films necesarios. Planteaban causas justas, lo cual era saludable después de veinte años de fascismo. Pero no era el tipo de cine que yo prefería»[12]. Continuó pasando el tiempo con algunos de sus amigos del Viale Glorioso, «aunque yo ya no era el *vitellone* [el niño mimado] que había dejado de ser a los catorce años». Pero sus principales contactos sociales eran ahora los equipos y actores de los films en los que trabajaba, y su educación superior había pasado a ser visual y técnica. «Me convertí muy rápidamente en un adulto»,

recordaría. Otros pudieron firmar con sus nombres las diversas peticiones políticas para el «joven cine» que intentaba abrirse camino, pero Leone, pese a los intereses políticos de su padre, estaba más interesado en conseguir cualquier trabajo que pudiera encontrar.

La ruptura definitiva con sus estudios y la perspectiva de una carrera legal llegó en 1949, cuando sus padres se trasladaron de Roma a Torella dei Lombardi. Sergio quedó atrás, para trabajar a tiempo completo en la industria cinematográfica. De nuevo fueron las conexiones familiares las que le proporcionaron la oportunidad: uno de sus primeros proyectos como ayudante pagado fue con su padrino de 55 años Mario Camerini, trabajando en *El bandido calabrés* (*Il brigante Musolino*, 1950). Las estrellas eran Amedeo Nazzari y Silvana Mangano; Leone cayó de inmediato «locamente enamorado» de la Mangano y la «adoró desde lejos». Como recordaría más tarde, «yo era un chico completamente verde, como el iniciado Nick Adams en "Forajidos" de Hemingway, que contempla asombrado cómo los asesinos a sueldo rastrean al Sueco. Y me lancé a la aventura con entusiasmo, aunque sin experiencia. Encendía voluntariosamente los cigarrillos a todos los adultos, y yo también fumaba mucho»[13]. Pero Leone tenía a su empleador en alta consideración. «Camerini había sido el director de los "teléfonos blancos" y era uno de los auténticos maestros de nuestro cine, aunque fuera desdeñado por los críticos cinematográficos de finales de los años cincuenta y sesenta, que sólo calificaban a un director de "los años del régimen" si resultaba que había hecho el *Das Kapital* de Marx; si lo que había hecho era *El gran dictador* (*The Great Dictator*), no era considerado lo bastante sagrado. Si Camerini hubiera ido a Hollywood en vez de a Cinecittà, hubiera podido convertirse muy bien en un segundo Capra, o en otro Lubitsch. Sus "teléfonos blancos" contenían realmente mucha verdad, compasión e ironía, si sólo los críticos se hubieran molestado en buscar un poco»[14].

Camerini presentó luego a Leone y Luigi Comencini. Para este último había trabajado en *La tratta delle bianche* (1952), una historia contemporánea acerca de una muchacha (Eleonora Rossi Drago) que es rescatada de «esta sórdida trata» por su novio, Ettore Manni, que a su vez entrega a los culpables a la policía. Comencini proporcionó a Leone una entrada a las producciones de Dino De Laurentiis, el financiero de *La tratta delle bianche*; así que Leone trabajó para Dino en *Yolanda, la hija del corsario* (*Jolanda la figlia del Corsaro Nero*, 1952), dirigida por Mario Soldati, basada libremente en una novela de Emilio Salgari, con May Britt como una gélida pero glamurosa bucanera; y en *Los tres corsarios* (*I tre corsari*, 1952), dirigida por Soldati y basada en otra historia de Salgari, la historia de tres hermanos bucaneros que vengan la muerte de su aristocrático padre.

Aldo Fabrizi, el actor que había interpretado al trágico sacerdote en *Roma, ciudad abierta* de Rossellini, se había graduado desde entonces en dirección, y Sergio

Leone actuó luego como ayudante suyo, en un trío de films que ayudaron a despegar al *boom* de la *commedia all'italiana* de finales de los 1950: *La marsina stretta* (1954, un segmento del film de Pirandello *Questa è la vita*); *Han robado un tranvía* (*Hanno rubato un tram*, 1954, un film empezado por Mario Bonnard pero completado por Fabrizi, basado en una historia de Luciano Vincenzoni); y *El maestro* (*Il maestro*, 1957). Entre ésas, Leone fue ayudante de Mario Bonnard en *Mi permette, babbo!* (1956), en la cual Fabrizi actuaba junto a Alberto Sordi. Veinte años más tarde, Fabrizi fue entrevistado acerca de ser a la vez director y actor de comedia a mediados de los 1950. Recordó: «Bueno, el ayudante de dirección era Sergio Leone, pero todavía no le había llegado el tiempo en que fue capaz de dirigir *westerns*; ahora que pienso en ello, ni siquiera pensaba en ser director. Por aquel entonces era ayudante de Mario Bonnard, y vivía en la casa de Bonnard»[15].

El veterano director Mario Bonnard (nacido en 1889) había sido un amigo íntimo de Roberto Roberti. Había conocido a la familia desde la época en la que era, en palabras de Leone, «el Rodolfo Valentino italiano», hasta su gran éxito de crítica como director con «el primer film neorrealista, *Campo di fiori* [1943]». La biografía de Bonnard, como la de Vincenzo Leone, casi era paralela a la historia de la industria italiana. En el caso de Bonnard, había sido un ídolo de matinés en los años 1910; un director especializado en adaptaciones literarias (*El rojo y el negro* de Stendhal, *Los novios* de Manzoni) en los 1920; al contrario que Vincenzo, hizo el viaje a Berlín en los 1930 para hacer "films de montaña"; y habiendo flirteado con el neorrealismo, se descubrió como uno de los caballos de tiro en quien podía confiarse en la cinematografía popular italiana de los 1950. Vincenzo Leone se había retirado dolido: Mario Bonnard consiguió seguir adelante. Así que quizá fue predecible que Leone trabajara regularmente con Bonnard como ayudante de dirección desde principios de los 1950 en adelante: en *Il voto* (1950), *Friné cortigiana d'oriente* (1953), *Traicionada* (*Tradita* o *La notte delle nozze*, 1954, con Brigitte Bardot en un papel menor), *La ladra* (1955) y *Mi permette, babbo!* Leone apareció en los créditos de todos estos films como "ayudante de dirección". Varios eran coproducciones francoitalianas. Hoy, el más conocido es *Friné*.

Situado en la antigua Tebas y en Atenas alrededor del 500 a.C., cuenta la historia de una muchacha esclava llamada Afra (Elena Kleus) que se convierte en una rica cortesana y modelo de Afrodita para el escultor Praxíteles. Pasa la segunda mitad de la película desbaratando una conspiración tramada contra ella por los ancianos de Atenas y vengando las indignidades que ha sufrido. Finalmente, se muestra orgullosamente «en toda su desnuda belleza» a los senadores tebanos, una secuencia que puede considerarse el primer *striptease* acreditado de la historia. Sergio Leone hizo una contribución no reflejada en los títulos de crédito al guion, que contiene las semillas de muchos de los temas típicos del *boom* de espadas-y-sandalias de

finales de los 1950: escultor y modelo, conspiración política, mujer vengativa y discretos desnudos de las actrices (con cortes a obesos senadores de ojos muy abiertos). Como los carteles se apresuraron a reflejar: «Friné..., pura de alma y generosa de cuerpo».

Leone pasó mucho tiempo con Mario Bonnard a lo largo de la década de 1950. Entre 1949, cuando se fue de casa, y 1960, cuando se casó, vivió en un apartamento independiente en la casa de Bonnard en la Via Paolo Emilio, en el distrito de los Prati de Roma. «Me gustaba mucho Mario Bonnard –recordaría Leone–. Había una atmósfera especial en sus rodajes. Algo muy vivo... No era un hombre con una gran cultura; era más bien ingenuo. Tenía una obsesión con el melodrama. Era un sólido artesano, aunque miraba mucho hacia atrás en términos estilísticos. Casi como un conservador en lo que a su lenguaje técnico se refería... Con él, los rodajes se convertían a menudo en actuaciones épicas. Empezábamos a las ocho de la mañana y se esperaba que siguiéramos hasta las tres de la tarde. Sin ninguna pausa. Esto era para que Bonnard pudiera irse a la cama a las tres y media. Tomaba un bocadillo y luego dormía hasta las seis. Luego volvía de nuevo al trabajo hasta las dos de la madrugada»[16].

«En una ocasión ocurrió algo extraño –recordaría Leone–, cuando rodábamos los exteriores para la comedia *Il voto*. Estábamos preparando una escena durante la cual un barco abandonaba el muelle, mientras una multitud gritaba y vitoreaba. Por una vez, recibimos el permiso de una corta pausa para ir a comer algo. Sabíamos que a Bonnard le encantaba comer pequeños mariscos que eran muy complicados de pelar. Sabiendo que no podía resistirse a este tipo de comida, encargamos una enorme bandeja. Inmediatamente se dio cuenta de que aquello era una conspiración para prolongar la hora de la comida. Mientras comía, murmuraba y maldecía: 'Hatajo de bastardos, ¿me tomáis por idiota? Mientras como, todo lo que tenéis que hacer es montar unos raíles para la cámara a lo largo del muelle y preparar la toma. Será lo último que hagamos con luz de día. Cuando lo tengamos enlatado, me iré a casa'. Después de acabar con el montón de marisco, fue al plató. Yo estaba explicando a los extras de la multitud cómo interpretar la escena: quiénes tenían que llorar, quiénes enviar besos, quiénes charlar entre ellos... Pero Bonnard me interrumpió, gritando que teníamos que rodar inmediatamente. El cámara protestó. Anunció que no sabía qué demonios se suponía que tenía que hacer. Necesitaba un ensayo para estar seguro del movimiento del plano. Bonnard le hizo callar. Le ordenó que hiciera rodar la cámara y empezara a filmar. Entonces toda la multitud se sumió en el pánico. Expliqué que todavía no había terminado de decirles a los extras lo que tenían que hacer. Bonnard me hizo callar también. Gritó: '¡No hay nada que explicar!'. Tomó un pañuelo y lo agitó delante de la multitud. '¡Miradme, yo soy el barco! Adelante con la cámara. ¿Preparados? ¡Acción! ¡Miradme, yo soy

el barco!' Caminó directamente hacia el borde del muelle. Pero no vio una de las vías. Y, todavía diciendo '¡Miradme, yo soy el barco!', tropezó y cayó al agua. No sabía nadar. Su rostro reapareció en la superficie. Escupió un poco de agua de mar y dijo: '¡Miradme, soy un completo idiota!'. Y entonces se hundió. Tuvimos que echarnos al agua para evitar que se ahogara»[17].

A principios de los años cincuenta, según Leone, Bonnard era el director más competente y experimentado que trabajaba en péplums. Los directores Riccardo Freda y Vittorio Cottafavi también estaban por ahí, trabajando, pero todavía no habían hallado sus propias voces. Además de ayudar a Bonnard durante el día, Leone le ayudaba a revisar algunos de sus guiones por las noches en casa: «Eché una mano en el guion de *Friné*, aunque no me verán en los títulos de crédito de la película. Por aquellos días me importaban un comino los títulos de crédito. A menudo trasteaba con los guiones cuando era ayudante de dirección. En lo que a Bonnard se refería, yo parecía prender su imaginación. Lo estimulaba. Aprendí cómo poner las cosas sobre el papel en el orden adecuado. Anotaba lo que debía conservarse y lo que era mejor eliminar. No lo llamaría un trabajo de autor. Me limitaba a sugerirle formas en las que podía conseguir lo que quería. Sin embargo, puse mi nombre en *Afrodite, dea dell'amore* [1958, que en realidad era una versión reciclada de *Friné*]»[18].

En 1952, Leone fue segundo ayudante de dirección (con Lucio Fulci) en *L'uomo, la bestia, la virtù* (derivada de una farsa menor de Pirandello acerca del adulterio). El director y guionista era Stefano Vanzina, normalmente conocido como "Steno". Era la historia de un humilde maestro rural (el reverenciado artista de variedades y comediante cinematográfico Totò) que intenta salvar el matrimonio de un brutal capitán de la marina. la "bestia" del título (Orson Welles) y su abandonada esposa ("Virtud", interpretada por Viviane Romance), aunque el maestro tiene al final una aventura con ella y la deja embarazada. Welles describiría más tarde el film y su producción como profundamente incoherente («Ninguno de los diálogos tenía el menor sentido. Completamente *non sequiturs*»[19]). Incluso durante el rodaje dejó claro que no se sentía contento con la producción y cuando esta cerró durante cinco días, por problemas con el *stock* de Agfacolor, Welles le preguntó a Leone, como quien no quiere la cosa, si le ayudaría «con un film que iba a empezar al día siguiente». En aquel estadio de su carrera, Welles alquilaba a menudo su nombre y su muy conocido rostro para films populares hechos en Italia, para ayudar a financiar sus propias *aventuras independientes,* que siempre se quedaban sin dinero. En esta ocasión aceptó perdonar su salario de esos cinco días si Dino De Laurentiis aceptaba prestarle su equipo técnico y uno de sus ayudantes para sus propios fines. Buena parte del *Otelo* (*Othello*) de Welles había sido rodado a retales de esta forma, filmado trozo a trozo en cinco ciudades diferentes de Italia y cinco ciudades dife-

rentes del norte de África. En el plató de *El príncipe de los zorros* (*Prince of Foxes*) de Henry King (donde Welles interpretaba al intrigante Borgia, frente a un romántico Tyrone Power en leotardos), las estratagemas de Welles se habían convertido en la comidilla de cada día: «Intentaba esconderme –admitía Welles– y aguardar hasta que Henry King empezaba a gritar: "¿Dónde está? ¡*Sé* que el hijo de puta está en algún lugar de Venecia rodando ese maldito Shakespeare!"».

La primera tarea de Leone para Orson Welles fue «encontrar un actor que tuviera el rostro más villano imaginable». Respondió presentando a Welles un joven conocido que tenía un fuerte parecido con Mussolini, salvo por un serio problema de piel. «Perfecto», dijo Welles. Luego, en poco tiempo, Leone tuvo que encontrar diez policías y una locomotora que funcionara. Al parecer, la secuencia era acerca de un ladrón, perseguido por la policía, que salta por la noche a un tren en marcha en dirección a Nápoles. Mientras dirigía, Welles iba vestido con una capa de mago roja y azul y llevaba una barba azul. «La filmación de esta secuencia duró tres noches –recordaría Leone–. Toma uno. Toma dos. Toma diez. Toma veinte. Después de cada toma, Welles le pedía al villano que corriera más cerca del tren. ¡Más cerca! ¡Más cerca! Después de la tercera noche, el actor vino a mí, temblando de miedo. 'Signor Leone, ¿me hará un favor? ¡Dígale al señor Welles que trabajo en el cine para vivir, no para morir!'»[20]. Welles nunca divulgó de qué iba el film, o si de hecho tenía realmente intención de usar la secuencia en alguna película. Tenía varios proyectos en marcha por aquel entonces, pero el único que remotamente encajaba con esta descripción era *Operación Cenicienta*, la historia de «la ocupación de una pequeña ciudad de Italia [...] por Hollywood». Más misteriosamente aún, pese a toda esa extravagante preparación, Welles no aparecía ni una sola vez delante de la cámara. Cuando Leone le preguntó por qué, Welles dijo simplemente: «Nunca se sabe. Quizá haga un primer plano de mí mismo. Cuando llegue el momento. Quizá.» Una foto de prensa, tomada en las calles de Roma durante el rodaje de *L'uomo, la bestia, la virtù*, muestra a un Welles de aspecto irritable, fumando un cigarro, con gafas oscuras y un enorme sobretodo; un estudioso Sergio Leone, mirando como un búho a una página del guion a través de sus gafas, se sienta en segundo plano. Welles parece como si deseara estar en alguna otra parte. Leone da la impresión de estar haciendo verdaderos esfuerzos por no parecer impresionado.

En este período, Leone hizo sus primeros contactos profesionales con varias personas de detrás de las cámaras con las que trabajaría, a veces regularmente, diez años más tarde: los montadores Nino Baragli y Roberto Cinquini; los guionistas Age, Scarpelli y Luciano Vincenzoni, y el cámara Tonino Delli Colli. Delli Colli, que fotografiaría *El bueno, el feo y el malo, Hasta que llegó su hora* y *Érase una vez en América*, conoció a Leone cuando trabajaron juntos en *Il voto* de Bonnard. «Era como un hijo para Bonnard», recuerda Delli Colli. Así que trabajó duro para

impresionar al viejo con su eficiencia, «preparando las escenas por anticipado, eligiendo a los actores secundarios y cosas así»[21].

Luciano Vincenzoni, un colaborador clave en la mayor parte de los *westerns* más espléndidos de Leone, conoció también al joven ayudante en esta época, cuando «créanlo o no, estaba tan delgado como un pájaro desplumado, tímido e introvertido». Vincenzoni tenía veinticinco años en 1954, cuando vendió su primera historia al cine, *Han robado un tranvía*, dirigida por Bonnard y filmada en Bolonia. Pero en 1984, recordaba el guionista, «cuando Bonnard estaba ya viejo y enfermo, creo que la mitad de ese film debió ser acabado por Leone. Lo recuerdo en el restaurante de Gigi Fazi, donde se reunía toda la gente del film, sentado en una mesa con Bonnard, Fabrizi y el guionista Maccari; guardaba silencio, no se hacía notar y escuchaba intensamente todo lo que se decía. Lo enviaban a hacer tareas serviles y las hacía de buen grado. Quizás estaba algo más que un poco aburrido en compañía de todos esos hombres mucho mayores que él y hubiera preferido estar con gente de su edad, tal vez con una muchacha; pero estaba allí porque era su trabajo, así era como se ganaba la vida. Como joven que era, debió acumular una gran cantidad de aburrimiento y humillación entre las generaciones mayores que él, pero eso le ayudó a formar su carácter: y también le proporcionó la confianza –a su debido tiempo– para hacer notar su presencia, para imponerse sobre los demás [...]. Este período de su vida –cuando aguantó tanto– lo convirtió en un endurecido profesional, fue su aprendizaje, un entrenamiento como muy pocos otros directores experimentaron»[22]. Respecto a la afirmación de Vincenzoni de que Leone se hizo cargo como director después de que Bonnard se pusiera enfermo, los libros de referencia indican que fue Aldo Fabrizi quien completó *Han robado un tranvía*. El propio Fabrizi lo confirmó diciendo que Leone «ni siquiera pensaba en convertirse en director» por aquel entonces. Pero puede que Leone ayudara algo. Si es así, aquel fue su primer trabajo como director.

Sergio Donati, que iba a convertirse en el principal guionista de *Hasta que llegó su hora* y fue coguionista de *Agáchate, maldito* con Vincenzoni, era un escritor novato de historias de detectives cuando conoció a Leone. En 1983 le dijo a Oreste de Fornari: «Mi primer trabajo en el cine fue una colaboración en el guion de *Da qui a l'eredità*, de Riccardo Freda, basada en una novela de James Hadley Chase. Durante el rodaje, un joven y ansioso ayudante de dirección, que solía ir de un lado para otro en un viejo Fiat 600 [un Multipla, la versión grande en forma de huevo], vino a mí: era Sergio Leone. Sugirió que yo debería escribir un film de horror, situado en un hotel bloqueado por la nieve. Yo había conocido a un propietario de hotel que sentía curiosidad hacia el excitante mundo de entre bastidores del cine, así que escribí un bosquejo. Pero no ocurrió nada. Y en cualquier caso, se supone que la nieve da mala suerte en el cine. Mis *thrillers* habían sido traducidos a varios

idiomas, pero pese a todo no podía vivir del dinero que me proporcionaban, de modo que cuando terminé mis estudios de leyes fui a Milán para trabajar en publicidad como productor, y permanecí allí seis años [...]. Leone solía telefonearme de tanto en tanto desde Roma, con ofertas de lo más improbable»[23].

Cuando hablé con Donati en 1998, le planteé que parecía que Leone había pasado mucho tiempo con una generación mayor que él de gente de cine –los contactos de su padre con la industria–, antes que con sus pares. «Completamente de acuerdo. Creo que este fue el problema de su vida profesional. Tenía alguna especie de amargura y frustración, porque Bonnard y Fabrizi –esos viejos cínicos– lo enviaban a comprar cigarrillos y también a buscarles chicas. Él sabía dónde encontrar ambas cosas. Y desarrolló una cierta amargura y algo de tacañería con el dinero, todo ello procedente de su experiencia [...]. Era famoso también porque puso una caja debajo de la cámara con 'Contribuciones para cigarrillos' –para él– escrito en ella. ¿Una broma? Bueno, siempre fumó cigarrillos de los demás, incluso cuando era rico. Esto era muy típico de Sergio [...]. Sergio parecía ya muy seguro de sí mismo y se comportaba como si fuera uno de los hermanos Lumière, y era así incluso cuando no era nadie. Cuando lo conocí como ayudante de director era ya el inventor de las películas. ¿Cómo explicar eso? Cuando, mucho más tarde, trabajé con De Laurentiis y Vincenzoni en Los Ángeles, un día Vincenzoni me dijo: "Quiero que conozcas a un joven director muy interesante". Y me presentaron a un joven tipo napolitano, que tenía un Rolls-Royce blanco con asientos de cuero rojo, y hablaba *exactamente igual que el joven Sergio Leone* [...], y el nombre del tipo era Michael Cimino, que tenía muchas cosas en común con Sergio»[24].

Tonino Valerii, que más tarde sería ayudante de Leone, estima que fue el aprendizaje de Sergio con los equipos norteamericanos, antes que con los italianos, el factor decisivo que modeló su carrera posterior. Los críticos de los péplums y *westerns* italianos de finales de los años cincuenta y sesenta argumentarían más tarde que su énfasis en las secuencias rápidas de acción, que en los films de Hollywood eran manejadas por las segundas unidades, creció a partir de la experiencia de los directores italianos que hicieron su aprendizaje en las epopeyas de Hollywood filmadas en Roma. Los italianos no tenían mucha experiencia en las escenas de diálogo y esto puede que les proporcionara un bajo umbral de aburrimiento. Más aún, las secuencias de acción eran las que más atraían al público cinematográfico italiano. Sea o no cierta esta observación, hay pocas dudas de que la habilidad de Leone en manejar la logística de las escenas a gran escala y crear escenas a más pequeña escala que dieran una sensación de un escala mayor a través de los encuadres, el montaje y una banda sonora hiperactiva, procedieron de él. Como recordaría Valerii: «Había trabajado largo y duro, como ayudante de dirección con equipos norteamericanos, aprendiendo algunas reglas muy importantes e información preciosa,

que no siempre estaba disponible en la industria italiana. Que siempre que filmas una secuencia debes efectuar primero un "plano maestro", luego filmar los detalles desde todos los puntos de vista y con lentes distintas; que debes moverte de una secuencia a otra usando alguna memoria indirecta; que debes suplir la falta de auténtica habilidad interpretativa asegurándote de que las personalidades de los personajes quedan reflejadas en sus ropas, sus gestos, su aspecto exterior, sus "tics", y usando primerísimos planos para ofrecer detalles de sus ojos y otras partes de sus cuerpos. Un buen montador será siempre capaz de salvar algo presentable del conjunto de todo este material»[25]. Vicenzoni no está de acuerdo: él afirma que Sergio Leone aprendió mucho más de los italianos[26].

La primera experiencia de Leone como ayudante de dirección en una producción de Hollywood expatriada fue en 1950. El film era la versión de Mervyn Leroy de *Quo Vadis*, la primera producción norteamericana con base en Cinecittà con un entorno romano antiguo. Pavimentó el camino para *Helena de Troya* (1954), *Ben-Hur* (1957) y *Cleopatra* (1961), la serie de gigantescos espectáculos que ayudaron a alimentar el "milagro económico" menor de las industrias del espectáculo con base en Roma desde mediados de los años cincuenta en adelante. Para las compañías estadounidenses, los atractivos de Cinecittà eran muchos. Los costes eran inferiores y podían usar algunos de sus activos inmovilizados (una proporción de los ingresos de los films de Hollywood en Italia, que, desde la introducción de la fórmula de Giulio Andreotti en 1947 tenía que ser reembolsada o gastada allá donde era ganada). Más aún, podían aprovechar la favorable tasa de cambio y movilizar una fuerza de trabajo, barata según los estándares de Los Ángeles, que tenía una larga experiencia en reconstruir los artefactos del mundo antiguo en los estudios al aire libre justo en las afueras de Roma. También podían aprovechar vestuario y utillaje de un film a otro y usar las localizaciones al lado del mar y zonas desérticas muy cercanas.

En lo que a los italianos se refería, según Leone, algunos de los principales beneficiarios eran «los técnicos, artesanos, electricistas, la gente de mantenimiento de los estudios, y por supuesto los extras, en uno u otro momento, del mismo modo que todos los estudiantes de Roma trabajaban como mano de obra eventual». La principal desventaja era que los equipos norteamericanos e italianos tendían a trabajar de una forma muy diferente y a un ritmo diferente. Como recordaría Leone de los norteamericanos: «Cuando llegaban, era como un ejército en maniobras. El comandante en jefe era el productor [...]. Todo estaba sistemáticamente compartimentado a un grado extremo [...]. Si le pedía al ayudante de utilería a cargo de las armas una espada, no podía dármela sin obtener el permiso del jefe de utilería. Así que alguien tenía que encontrar al jefe. Cuando lo encontraban, acudía a verme. Le pedía de nuevo la espada. Entonces él iba al utilero, y *él* me la entregaba. ¡Un pro-

ceso que llevaba más de una hora!»[27]. Como Leone no hablaba inglés (de hecho, nunca llegó a aprender más que los rudimentos del idioma) y requería un intérprete para comunicarse, se necesitaba una gran cantidad de paciencia y gesticulación por ambas partes. La atmósfera *familiar* de los platós de Bonnard parecería a miles de kilómetros de distancia. En las epopeyas, el ayudante se pasaba el tiempo gritando a las multitudes de charlatanes extras, de variadas habilidades, a través del megáfono, además de usar constantemente el silbato para intentar contra todo pronóstico conseguir algo de silencio justo antes de que el director gritara: *¡Azione!*

El principal problema de los norteamericanos era que Cinecittà operaba todavía con una base tecnológica comparativamente baja. *Quo Vadis?* fue el más grande film en Technicolor jamás hecho en Italia y la potencia energética de Cinecittà era demasiado pobre para alimentar los cientos de luces de arco esenciales para la claridad de imagen. Fue preciso traer cinco enormes generadores de la MGM desde Inglaterra y uno del acorazado italiano recientemente retirado del servicio *Vittorio Veneto*. Según la habitual publicidad triunfalista, la producción había reunido 63 leones, 7 toros bravos (ninguno de los cuales fue usado en la arena, donde Deborah Kerr tuvo que ser aterrorizada por una vaca negra cloroformizada cuyas ubres fueron cuidadosamente ocultadas al público), 450 caballos y 2 leopardos que fueron entrenados para ser acariciados por la igualmente felina Patricia Laffan como Popea, la esposa de Nerón. Todo esto, más el mayor reparto jamás reunido: 32.000 personas, 250 de ellas con papeles hablados. Así que era esencial que pudieran ser vistos claramente desde las primeras filas. Como señalaban los carteles publicitarios, mostrando Roma en llamas: «Esta es la más grande». La publicidad hacía también hincapié en que la producción hacía un buen uso democrático de unos moribundos estudios fascistas (construidos originalmente para competir con Hollywood) y se refería a los efectos revivificantes del Plan Marshall sobre la economía europea. El film en sí predicaba una lección retórica sobre la historia de la civilización occidental, acerca de cómo incluso la Roma imperial, «una indisputada dueña del mundo», podía hundirse en la corrupción. Tal como el centurión Vinicius (Robert Taylor) se inquieta en un portentoso epílogo: «Babilonia, Egipto, Grecia, Roma..., ¿qué sigue ahora?». «Un mundo más permanente, espero. O una fe más permanente», replica su camarada Fabius. En el contexto de la Italia posfascista, como dejaba bien claro la publicidad, las esperanzas de permanencia estaban ancladas en las ayudas del Plan Marshall y en el modo de vida norteamericano[28].

Los actores británicos de la vieja escuela, cosa que se convertiría en un estándar de la industria, interpretaban a los decadentes romanos; Robert Taylor y otros actores de Hollywood interpretaban a los buenos centuriones que se habían convertido al cristianismo; una hermosa rosa inglesa interpretaba a la gentil muchacha cristiana; mientras que los cientos de extras eran principalmente italianos, españo-

les y turcos. Peter Ustinov (Nerón) recordaría: «No puedo olvidar la inspirada instrucción de Mervin Leroy a un par de corpulentos luchadores, el uno italiano, el otro turco, que se suponía que debían matarse en medio de salvajes gruñidos y rugidos para mi diversión, mientras yo mordisqueaba exquisiteces y sobaba a mis favoritas: '¡Acción! ¡Y haced que cada palabra cuente!'». El papel muy poco importante de Leone en todo esto era controlar a una parte de los extras italianos. Tenía que blandir un largo palo de madera con una tarjeta de color clavada en su parte superior, agitar las manos, tocar un silbato y negociar con sus superiores que hablaban italiano. Durante todo el rodaje no se encontró ni una sola vez con Leroy, o de hecho con ninguno de los principales actores, tan sólo «multitudes de soldados y mártires, a los que tenía que decir dónde situarse». Las secuencias en las que participó, desde su humilde posición, fueron la entrada ceremonial de Marcus Vinicius y su Decimocuarta Legión en Roma (filmada en un estilo que recordaba *El triunfo de la voluntad* [*Der Triumph des Willems*] de Riefenstahl), el bautismo de masas de los cristianos por parte de san Pablo en las catacumbas, multitudes precipitándose presas del pánico por las calles de Roma mientras caros decorados complementados con miniaturas se derrumbaban y ardían detrás de ellas, la masacre de cristianos en la arena (Leone tuvo que ayudar a coordinar los saludos romanos y los "pulgares hacia abajo" de la inconstante multitud) y la toma del poder en la arena por Vinicius y la guardia pretoriana, que forman un círculo para proteger a Lygia y Ursus de los sobreexcitados ciudadanos romanos. Otra de las tareas de Leone era asegurarse de que las multitudes y los soldados no llevaran relojes de pulsera –cosa que en *Espartaco*, diez años más tarde, hicieron claramente–, ni tampoco zapatillas de gimnasia. Después de que se marchara la gente de Hollywood, tras consumir llamativamente un presupuesto de nueve millones de dólares, volvió a las producciones de más pequeña escala, donde Sergio Leone no sólo estaba con el director en el plató, sino que lo conocía desde hacía años, vivía en su casa y hablaba el mismo idioma.

Fue durante esta época de Hollywood en el Tíber cuando los bares, cafés al aire libre, clubs nocturnos y hoteles de Via Veneto, a menos de un kilómetro de distancia, empezaron a parecer como el equivalente romano del mejor tramo de Sunset Strip. Las estrellas de Hollywood (a menudo pasada su época de máximo esplendor, pero aún adoradas por un leal público italiano) rozaban sus amplios hombros con productores y financieros, periodistas del mundo del espectáculo y fotógrafos en el American Bar, el vestíbulo del hotel Excelsior, el café Doney y el café de París. Podían ser vistos fácilmente por romanos y turistas, y fotografiados junto a una nueva figura del paisaje cinematográfico, el *paparazzo* (llamado así por un personaje de *La dolce vita* [1960] de Fellini, que se convierte en un incordio yendo de un lado para otro con su Vespa y tomando instantáneas de Anita Ekberg) *freelance*.

Según Walter Wanger, los *paparazzi*, que a menudo cazan en manadas, empezaron a desarrollar «un perverso tipo de orgullo, desde que Fellini decidió dejar constancia de su existencia».

A principios de 1955 el equipo y los intérpretes de *Helena de Troya* de Robert Wise cayeron sobre Roma, trayendo consigo los habituales dones, para rodar un film que llevaba en las mesas de dibujo casi tres años. Venían precedidos por una muy publicitada búsqueda de la Mujer Más Hermosa Del Mundo, puesto que Wise rechazaba la opción de usar una estrella contratada por la Warner para interpretar el papel protagonista. Finalmente fue seleccionada la actriz italiana de veinte años Rossana Podestà. La *Helena* de Wise, filmada en Cinecittà, esperaba ser «moderna en términos de actuación y presentación de las escenas» y a la vez «reflejar los tiempos y la vida de su época». Pero inevitablemente fue la acción (como el duelo a muerte entre Aquiles [Stanley Baker] y Héctor [Harry Andrews], y por supuesto la entrega del gigantesco caballo de madera) lo que superó con creces las verborreicas escenas de diálogo, dobladas en puro inglés Old Vic, y siguiendo estrictamente los cánones de De Mille. Quizás el momento más banal era aquel en el que Príamo y su corte captan el primer atisbo de la llegada de la armada griega a las orillas de Troya: «Cientos... Quinientas, seiscientas... ¡Más!»; «¡No menos de un millar de naves!»; «Mira lo que has traído sobre nosotros..., ¡el rostro que ha puesto en movimiento un millar de naves!»

Robert Wise estaba a cargo de la primera unidad, mientras que el director especialista en escenas de acción Yakima Canutt se ocupaba de la segunda unidad. Pero poco después de iniciar el rodaje, un fuego en Cinecittà durante la pausa del almuerzo arruinó todo el plató troyano (diseñado por Edward Carrere con Ken Adam, con un coste de 95.000 dólares), lo cual disparó el presupuesto y retrasó los plazos. Raoul Walsh voló desde Hollywood para ayudar a Robert Wise a terminar el film (su nombre no aparece en los créditos) y para hacerse cargo de algunas de las grandes escenas. Sergio Leone fue empleado inicialmente como uno de los ayudantes de Walsh y luego se trasladó a la primera unidad de Wise. Leone hizo de ayudante de Walsh mientras este ayudaba a filmar el desembarco de los griegos, el asedio de Troya y la batalla nocturna final alrededor del caballo de madera. Escuchó atentamente todo lo que se dijo en las sesiones donde se discutía la logística («Walsh deseaba que fueran auténticas, dar la sensación de cómo debió ser»), y en las que se planearon los detalles del campamento griego, con sus tropas y sus enormes máquinas de guerra de madera. También estuvo presente en reuniones sobre la entrega del caballo que, al contrario de la esculpida criatura en el film mudo de Piero Fosco *La caduta di Troia* (1910), tenía que parecer como si todo un ejército de soldados griegos hubieran salido de entre las planchas del caballo. Y, junto con Yakima Canutt, Leone estuvo en las conferencias en las que se planearon cómo se

intercalarían los detalles de las batallas (soldados atravesados por lanzas y flechas incendiarias, grupos incursores atrapados en torres ardiendo o sorprendidos escalando las murallas, caballos dominados por el pánico) con los panoramas en Cinemascope de tropas en movimiento. Rodar a tan gran escala requería todo el profesionalismo que Walsh podía reunir, ya que el equipo trabajaba ahora contra reloj. Según Leone, una orden mal entendida condujo a la muerte de dos de los extras. Benito Stefanelli (entonces un especialista muy joven, más tarde un colaborador de confianza de Leone) consideró que era una agotadora y peligrosa, pero en último término valiosa experiencia, el caer de la torre en Cinecittà cargado con un escudo y una espada cuando alguien gritó el número «cinco». Toda una generación de especialistas italianos –señaló– aprendieron su oficio de los directores especializados en escenas de acción en films como *Helena de Troya*[29].

Pese a la barrera del idioma, Leone se sentía ansioso de que Walsh supiera lo mucho que admiraba su trabajo. Más tarde recordaría: «Era consciente de su gran reputación, pero prefería parecer indiferente acerca de ella. No parecía importarle un comino. Pero, trabajando cerca de él, me di cuenta del auténtico profesional que era. Mientras estábamos rodando, anunció, y hablaba en serio: 'Sólo me estoy ganando la vida, eso es todo'. Fuera de las horas de trabajo, le gustaba vivir aprisa. Alcohol, mujeres, alborotos. Pero, ocurriera lo que ocurriese la noche antes, lo encontrabas de vuelta en el plató, exactamente a la hora precisa por la mañana. Siempre decidido. Siempre efectivo»[30].

Durante las pausas para el almuerzo, un ansioso pero tímido Sergio Leone intentaba generar una conversación multilingüe con Walsh sobre el tema de sus logros pasados: «Walsh había sido un maestro del *western*. Admiraba enormemente su trabajo (*Murieron con las botas puestas* [*They Died with Their Boots On*], *Pursued*, *Juntos hasta la muerte* [*Colorado Territory*]), y yo deseaba aprovechar al máximo mi tiempo con él en *Helena de Troya*. Por desgracia, siempre que suscitaba el tema respondía: 'El *western* está acabado' [...]. Tuve que contemplar cómo todos aquellos cineastas de Hollywood, como Walsh y Wyler, se sacrificaban a los gustos del momento rodando péplums. Y yo era su ayudante, la víctima de alguna maldición. Estaba más enamorado de la idea de Norteamérica de lo que ninguno de ustedes puede imaginar; había leído todo lo que había podido sobre la conquista del Oeste, había acumulado ya un enorme archivo sobre el tema y estaba obligado a pasar el tiempo haciendo films situados en destartaladas versiones de la antigüedad, dirigiendo circos romanos en Coliseos de cartón piedra. Mientras organizaba carreras de cuádrigas, batallas navales entre trirremes y explosiones en galeras, estaba soñando en silencio con Nevada y Nuevo México»[31].

Más tarde Leone afirmaría que, una vez trasladado a la primera unidad de Robert Wise, «las cosas fueron muy amistosas» con el director. Al parecer, Wise nunca se

sintió cómodo durante sus muchos meses en otra ciudad y su principal preocupación era reducir al mínimo la cantidad de tiempo que se perdía. «Hablamos mucho –recordaría Leone treinta años más tarde–. Él hablaba francés y tenía mucho interés en que yo aprendiera inglés. Quería que siguiera como ayudante suyo en sus próximos films y propuso que le acompañara de vuelta a Estados Unidos. Sin embargo, era realista al respecto. Reconoció que era necesario que yo solucionara muchos problemas con los repartos numerosos. Para empezar, aquella gente se pasaba todo el tiempo discutiendo entre sí y, en general, enredando las cosas. Una total falta de disciplina. Cuando fui transferido, insistí en tener carta blanca con ellos. La producción estuvo de acuerdo. Dos días más tarde, las cosas estaban mejor organizadas [...]. Entiendan, por aquel entonces yo estaba muy solicitado como ayudante. Trabajaba todo el tiempo. Y tenía unos puntos de vista muy claros acerca de los extras que removían la mierda. Sabían que, si causaban problemas, podía echarles y nunca más volverían a trabajar conmigo. Esto concentraba sus mentes»[32].

Este recuerdo, como muchos de los de Leone relativos a su estatus y autoridad en aquella época, tiene una cierta cualidad espinosa: como si, aun en retrospectiva, estuviera demasiado ansioso por recordarle al oyente quién era el jefe. Quizás esto fuera otro ejemplo de Leone comportándose «como si fuera uno de los hermanos Lumière», otorgándose el estatus que creía merecer. Tras haberse hecho un nombre, por ejemplo, siguió manteniendo que fue idea suya poner a Robert Wise en contacto con la joven actriz francesa que había interpretado un pequeño papel en *Traicionada* de Mario Bonnard; que él persuadió al director norteamericano para «que le diera el papel de la doncella a Rossanna Podestà». Como resultado de ello, Brigitte Bardot trabajó durante ocho días en *Helena de Troya*, antes de rodar su primer film con su esposo Roger Vadim (que hasta entonces también era ayudante de dirección en Cinecittà). Así, Leone *descubrió* a la Bardot. Esta historia es poco creíble, por decirlo de una manera suave.

Pero sí es cierto que a finales de los años cincuenta la reputación de Leone, como el tipo de ayudante de dirección que ahorraba dinero consiguiendo que se hicieran las cosas (de hecho, que era excepcionalmente cuidadoso con el dinero), era bien conocida por la gente de enlace que trabajaba para las oficinas romanas de los estudios de Hollywood. Podía trabajar con equipos y repartos italianos o (con el añadido de un intérprete) norteamericanos; y, tal como lo expresó, «cuando Wise y Walsh dijeron que se sentían contentos con los resultados que yo conseguía, la noticia empezó a correr por la comunidad norteamericana».

Sin embargo, nunca se sintió tentado a emplearse en Hollywood. Su red de contactos profesionales y familiares estaban todos centrados en Roma. Cuando fue contactado por la oficina de los Warner para que fuera el ayudante de dirección de Fred Zinnemann en *Historia de una monja* (*The Nun's Story*) en 1958, era uno de

los ayudantes de dirección mejor pagados de la industria. *Historia de una monja* fue filmada en Cinecittà, y en localizaciones en Brujas y Stanleywille (hoy Kisangani), en el Congo Belga. Era la historia de la hermana Luke (Audrey Hepburn) que, habiendo aprendido las tres virtudes de "pobreza, castidad y obediencia" bajo la severa pero benévola guía de su reverenda madre (Edith Evans), es destinada a una misión en la selva del Congo, donde practica la medicina tropical con el cínico doctor Fortunati (Peter Finch). Finalmente, tras diecisiete años en su orden misionera, decide abandonar (la "obediencia" ha sido siempre un problema para ella), para unirse a la resistencia belga contra la ocupación nazi. Fred Zinnemann acudió a Roma porque los estudios podían acomodar un facsímil de la gran iglesia/convento de La Bylke en Gante (no pudo conseguir permiso para filmar en el lugar real), y porque el Vaticano, con sus consejeros técnicos, estaba justo a la vuelta de la esquina. El papel de Sergio Leone era ayudar en las secuencias filmadas en el Congo, y establecer un enlace entre Roma y Stanleyville.

De nuevo trabajaba con un director cuyo trabajo admiraba mucho, en particular *Solo ante el peligro* (*High Noon*): «La forma en que son manejadas las unidades de espacio, tiempo y acción, en esas escenas en la estación, fueron un auténtico triunfo.» También trabajó con el húngaro Alexander Trauner, uno de los grandes diseñadores de producción, conocido sobre todo por sus colaboraciones con Marcel Carné, Billy Wilder y Orson Welles (para quien había construido armaduras a partir de latas de conserva, porque el presupuesto de *Otelo* no podía permitirse armaduras auténticas). Trauner disfrutó con el reto de recrear todo un convento completo, con esculturas y ventanas de cristal emplomado, y también de construir *in situ* una estación en la selva. Y Sergio Leone quedó profundamente impresionado por la atención al detalle de Trauner: «Era mucho, mucho más que un creador de decorados. Era un documentalista. Había analizado en detalle casi todas las iglesias de Bélgica para reconstruir una en el estudio [...]. Trauner era un genio»[33].

Leone quedó sorprendido también por la escrupulosidad de Zinnemann, si no por su resolución. «Reveló 350.000 metros de película para sólo dos horas en pantalla. Cuando trabajaba en un plató, filmaba hasta el último detalle desde el último ángulo: paredes, objetos, techo, suelo. Nunca pasaba *nada* por alto.» Leone descubrió también que Zinnemann, antes que hablar acerca de sus films, prefería que el tema principal de conversación fuera un momento controvertido de la historia italiana del siglo XIX: «Fred Zinnemann es austríaco. Y nunca dejaba de preguntarme cuándo devolvería Italia el sur del Tirol a Austria. Planteaba el tema cada día. Terminé diciendo que, si fuera cosa mía, tendría su Tirol del sur en este mismo momento. Desgraciadamente, no me hallaba en posición de tomar esa decisión. Y añadía que en realidad me importaba un comino»[34]. Cuando le pregunté a Zinnemann si recordaba algunas de esas extrañas conversaciones, respondió: «No re-

cuerdo los detalles, pero estoy completamente seguro de que debió ser así [...]. Recuerdo haber trabajado con Sergio Leone con gran afecto y un cierto regocijo. Porque Sergio no era un hombre que estuviera cortado para ser ayudante de dirección y, como resultado de ello, solía bailar la mayor parte de la noche, y dormir buena parte del día [...], discretamente, fuera del plató. Afortunadamente, había otros ayudantes italianos que se hacían cargo. Pero era un hombre encantador y a mí me gustaba mucho. Si había algún restaurante excelente en algún lugar en el Congo, estoy seguro de que él debió encontrarlo»[35]. Aunque Zinnemann estaba claramente asombrado por la vertiente epicúrea de su ayudante, también recuerda que Leone «era ciertamente ambicioso». Añadió que de alguna forma «consiguió perderse» el film de Leone *Hasta que llegó su hora*, con su homenaje de apertura a *Solo ante el peligro*, y que prefería no comentar nada acerca de su actitud respecto a los *westerns* italianos[36].

Leone y Zinnemann se mostraron completamente de acuerdo sobre un recuerdo del rodaje de *Historia de una monja*, el de la atmósfera de tensión racial que rodeó la filmación, surgida del contraste entre la opulencia de los blancos y la pobreza y la enfermedad que asolaban a todos los demás. Un toque de queda significaba que «los negros no podían acercarse a la zona europea después de oscurecer» y, tanto Zinnemann como Leone tenían la sensación –que ninguno de los dos admitió que fuera producto de su mirada retrospectiva– de que el *statu quo* se estaba volviendo rápidamente insoportable.

Un año después de que el equipo abandonara el Congo tuvo lugar la revolución: los belgas fueron expulsados, varios de los misioneros con los que había trabajado el equipo fueron asesinados, y Patrice Lumumba (a quien Leone conoció brevemente, cuando Lumumba era todavía un empleado de correos en Stanleyville) se convirtió en jefe de estado.

Pero la Historia que a Leone más le gustaba contar en las cenas no tenía nada que ver con la política. Se refería a un viaje a través de la jungla, en busca de localizaciones, con el cámara Enzo Barboni, que ayudaba al cámara de la segunda unidad: «Nos habíamos perdido en la jungla y llegamos a un claro. Pero nuestro camino estaba bloqueado por un hombre enorme, como el ayudante de Mandrake. sólo que con dos veces su tamaño [...]. Iba ataviado con toda la parafernalia tribal, con un collar de dientes de león alrededor de su cuello. No podíamos pasar. Le dije a Enzo: 'Pídele que se mueva'. 'No, tú', respondió. Y así seguimos. Finalmente, para entablar conversación y aliviar un poco la situación, le dije al hombre en francés: '¿Hablas francés?'. Asintió. Hubo una larga pausa. '¿Eres cazador?' Un nuevo asentimiento. Entonces, como un intento de afabilidad: '¿Mataste al león con tus manos desnudas?'. Rápido como el rayo, el enorme hombre respondió: '¿Yo? Supongo que estás bromeando, tío'»[37].

Poco después de terminar *Historia de una monja*, Leone fue contratado como primer ayudante en una de las segundas unidades que trabajaba en la producción de quince millones de dólares de *Ben-Hur,* de la MGM y dirigida por William Wyler, que había alquilado todo el complejo de Cinecittà, hasta el último metro. Treinta y cuatro años antes, Wyler había sido uno de los ayudantes de la segunda unidad responsable de la carrera de cuádrigas en la versión de 1925 de *Ben-Hur*. Esa secuencia duraba casi ocho minutos, implicaba diez cuádrigas persiguiéndose por la arena y era el gran punto fuerte del film. Quizá debido a los malos recuerdos, Wyler insistió en una cláusula en su contrato de 1959 absolviéndole de toda responsabilidad directa sobre la carrera. Yakima Canutt iba a preparar las cuádrigas y a enseñar a los actores cómo conducirlas. («Chuck –le dijo a Charlton Heston–, tú simplemente conduce la cuádriga; yo te garantizo que ganarás la maldita carrera.») Andrew "Bundy" Marton iba a ayudar a dirigir la secuencia y Leone formaba parte del equipo italiano de apoyo, con especial responsabilidad sobre las segundas tomas. Leone también tenía una cierta relación con la utilería general de Wyler. El gigantesco circo de Antíoco había sido construido en Cinecittà, completo con las hercúleas figuras esculpidas, asientos para 2.000 extras, el palco ceremonial de Poncio Pilatos más una pista de ensayos a un lado. Tras casi dos meses de ensayos, la filmación de la carrera tuvo lugar entre finales de mayo y principios de agosto de 1959. Esta vez no se usaron miniaturas ni procesado de las imágenes. El primer día de rodaje de una secuencia con diálogo, William Wyler observó a los ayudantes de dirección intentando poner orden en una enorme multitud de extras agitando frenéticamente banderas y diciendo: «Me pregunto quién de esos tipos dirigirá el *siguiente remake*». Sergio Leone estaba entre ellos. Mientras tanto, Charlton Heston reconoció el viejo atuendo de Leo Genn en *Quo Vadis* sobre los hombros de un viejo extra[38].

Ben-Hur tenía varios rasgos no comunes entre las epopeyas de Hollywood sobre el imperio romano de los años cincuenta: su tema central no era una conversión al cristianismo, los romanos no eran presentados como psicópatas decadentes (aunque *todos* están interpretados por actores ingleses) y no había una florida composición de grandes batallas o asedios, ni gladiadores o mártires en la arena. Pero había una espectacular batalla naval y, por supuesto, esa carrera de cuádrigas: una copia virtual de la versión de 1925, en Technicolor, 70 mm y sonido estéreo, con ocho cuádrigas esta vez y una duración de casi nueve minutos. Las principales diferencias son el añadido de hojas afiladas en las ruedas de la cuádriga de Messala, la ausencia de diálogo, mucha más sangre, más planos subjetivos y una serie de colisiones menores antes del espectacular amontonamiento de cinco cuádrigas (estremecedoramente real, por su aspecto) que era el clímax de la carrera en 1925. Según Leone, se esperaba que la segunda unidad viera repetidas veces la versión de Niblo

para empaparse en ella: «Yo era el primer ayudante de esta segunda unidad; tuvimos dos meses para preparar los caballos y más de tres para filmar realmente la carrera. Durante ese tiempo, tuve que ver el primer *Ben-Hur* hecho por Fred Niblo un centenar de veces, porque había un pase del film cada noche y toda la unidad tenía que ir a verlo»[39]. Pero Wyler no quería comprometerse: «La segunda unidad era enteramente responsable y había que mostrarle a Wyler los resultados como primeras copias. Si algo no le satisfacía, volvíamos a hacerlo una y otra vez hasta que se sentía satisfecho»[40].

Y, sin embargo, desde el momento mismo en que fue anunciado el *Ben-Hur* de Wyler, todas las proyecciones de la versión de Fred Niblo fueron suprimidas por la MGM (propietaria de ambas). Un historiador cinematográfico intentó organizar un estreno rival del film de Niblo (la versión abreviada de 1931, con banda sonora Movietone), pero el FBI incautó la película. Andrew Marton, uno de los directores acreditados de la segunda unidad de Wyler, no recordó ni un solo pase del film de Niblo para la segunda unidad. Pero admitió que el ansia de competir con la versión original estaba en la mente de la unidad. «El productor Sam Zimbalist me dijo en preproducción: "¿Sabes?, es una tarea muy comprometida. Número uno, todo el mundo que no haya visto nunca el viejo film dirá: 'Oh, la carrera era mucho mejor en el viejo film'"»[41].

Tras el éxito internacional de sus *westerns*, Leone se sintió feliz exagerando su papel en la secuencia de la carrera de cuádrigas. «El director de la segunda unidad –afirmó en 1977– era demasiado viejo para ese tipo de deporte. Así fue como *yo terminé dirigiendo la famosa "secuencia de choque" del film*.» Diez años más tarde cantó la misma canción: «Wyler me dijo: "¿Has visto la carrera de cuádrigas en el *Ben-Hur* de Ramón Novarro? Quiero algo mejor. Ensayaremos y rodaremos la secuencia hasta que hayamos alcanzado la perfección". Oficialmente, Andrew Marton estaba a cargo de la operación. Pero él simplemente la veía como una forma de pagar el alquiler. Yo, por mi parte, *adoré* hacerlo»[42]. De hecho, Marton, entonces con 55 años, trabajando en colaboración con Yakima Canutt, parece que se lo tomó en serio y se mostró entusiasmado con el trabajo que realizaba. Como el propio Marton recordó a un entrevistador de la Asociación de Directores de América: «Con esas pesadas cámaras de 70 mm en la carrera, no creo que haya una sola escena que se haya rodado a las normales veinticuatro imágenes por segundo [...]. Teníamos a seis personas diferentes trabajando con las cámaras: la gente que hacía esto tenía que estar atada al coche de la cámara. No queríamos perder a ningún ayudante y verlo pisoteado hasta morir por los caballos que le seguían. Mantenerlos atados les permitía también usar ambas manos para enfocar, cambiar velocidades y cambiar aperturas»[43]. El coche de la cámara llevaba un brazo de poca elevación hecho a la medida, unido a su parte trasera para permitir al equipo filmar a

los caballos desde abajo. Según Leone, que encargó esa pieza del equipo, «si un cable se rompía, caeríamos bajo los cascos de los caballos y las ruedas de las cuádrigas.»

Pese a la escala de la operación, Sergio Leone consiguió estar en la misma habitación que Wyler durante las discusiones sobre utilería. Wyler acababa de montar recientemente *Horizontes de grandeza* (*The Big Country*), y sin duda Leone deseaba dar un paso adelante y hablar de *westerns* con él. En vez de ello, en la primera reunión con Leone presente, Wyler abrió la conversación en francés preguntando si los romanos caminaban descalzos o no. Leone, hablando con una cierta autoridad como veterano de *Quo Vadis*, respondió que por todo lo que sabía llevaban sandalias. «[Wyler] era ciertamente un perfeccionista, pero no parecía saber mucho de historia. Había encargado toda la utilería y el vestuario en Hollywood. Todo estaba preparado hasta el último detalle. Pero seguía teniendo sus dudas. Así que invitó a una historiadora, una especialista en el período del imperio romano. Yo fui el encargado de mostrarle todo: armas, ropas, detalles y modelos decorativos... Al término del día, ella le hizo saber que todo era muy hermoso y sin duda luciría muy espectacular en la pantalla. Wyler interrumpió. Deseaba saber si todo era fiel a la historia. La mujer le miró, sorprendida. Wyler se puso impaciente. "¿Qué he de hacer para llevar las cosas lo más cerca posible a la exactitud histórica?" La especialista sacudió la cabeza. Luego murmuró: 'Si fuera usted, yo lo quemaría todo'»[44].

William Wyler había decidido contratar a Charlton Heston para que interpretara a Judah Ben-Hur mientras todavía estaba filmando *Horizontes de grandeza*. Pero ni siquiera después de su llegada a Cinecittà había terminado Wyler con su obra anterior. A Leone le encantaba contar un incidente del que fue testigo tres días después del inicio del rodaje de *Ben-Hur*, el 22 de mayo de 1959: «Wyler había terminado *Horizontes de grandeza* [...], pero una toma en particular le preocupaba. Decidió rodarla de nuevo mientras trabajábamos en *Ben-Hur*. Así que vimos llegar a Charlton Heston, vestido de *cowboy,* en medio del circo romano. Wyler lo filmó durante varias horas, hasta conseguir el plano exacto que buscaba. Luego lo montó incluyéndolo en el resto ya editado [...]. Es increíble, pero cierto. Eso muestra la extensión de su poder por aquel entonces»[45]. Aquella fue la primera oportunidad que tuvo Sergio Leone de ver filmar un *western*, o un fragmento de uno. Por sorprendente que pueda sonar la historia, Heston la confirma: «Wyler deseaba rodar de nuevo un primer plano de mí al final de la escena de la pelea con Greg Peck. Un plano muy corto. No creo que necesitara siquiera llevar pantalones, pero me pusieron la camisa y el hombre de maquillaje me plantó unas patillas a lo 1885 porque había tenido que afeitármelas para *Ben-Hur*. Me tendí en el suelo, en la arena, ¡e intenté volver a meterme dentro del personaje del capataz de rancho que había interpretado nueve meses antes!»[46].

En su autobiografía, Charlton Heston desdeña los *westerns* de Leone, argumentando que «los norteamericanos son los únicos que pueden hacerlos», y llegando a decir: «No, Sergio Leone no es la excepción; sólo Clint Eastwood y Henry Fonda dieron a los *spaghetti westerns* alguna validez». Cuando hablé con Heston, se mantuvo firme en este punto de vista («Los films de Leone son buenos, pero creo que sin Clint Eastwood y todos los demás no lo serían»). Pero Heston, que protagonizó *Mayor Dundee* (*Major Dundee*), dedicó mucho tiempo a Sam Peckinpah; y ahora admite que Leone creó al menos un clima que hizo posible la obra de Peckinpah a finales de los años sesenta. («Sí, eso es completamente cierto. No sería justo por mi parte ignorarlo.»)

Ben-Hur marcó el final del aprendizaje de Sergio Leone como ayudante de dirección. En los once años entre 1948 y 1959 había ganado experiencia a todos los niveles de la industria del film italiano. Como su padre antes que él, se sentía claramente muy en su casa en el extremo más comercial del espectro, donde el proyecto tenía una amplia audiencia firmemente establecida desde el estadio de planificación en adelante. Después de trabajar «en cerca de cincuenta films italianos y norteamericanos», Leone resumió las lecciones que había aprendido desde el punto de vista de un endurecido profesional de Cinecittà: «Si eres un ayudante de dirección con ideas propias, es mejor trabajar con varios directores; porque, si trabajas sólo con uno, y si particularmente es alguien a quien admiras, terminas perdiendo tu propia identidad. No puedo decir que trabajar con los grandes directores norteamericanos fuera una experiencia deslumbrante. Por un lado, los italianos con los que trabajé eran profesionales de la vieja escuela, que conocían bien su trabajo. Por el otro, es más fácil hacer films tal y como los hacen los directores norteamericanos, si tienes grandes presupuestos, kilómetros de metraje de película, varias cámaras y varios equipos que a menudo hacen todo el trabajo duro». Amplió: «Creo que para convertirte en un buen director es mejor trabajar con los "talentos mediocres" antes que con los "genios del cine". Con esos últimos tienes todas las facilidades que puedes pedir, porque su meta es la perfección; con los "talentos mediocres" tienes que usar tu cerebro para aprender de todas las imperfecciones, como una forma de modelar tu propia experiencia y hallar tu propia voz. Es necesariamente la madre del cordero».

Leone contrastó su largo aprendizaje con el rápido ascenso de sus sucesores: «Hoy en día, todo el mundo desea convertirse en director desde un principio. Y el lograrlo se ha convertido en algo factible. En mis días, los ayudantes de dirección tenían una actitud muy diferente. Elio Petri, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli y yo pertenecíamos todos a una escuela diferente. En primer lugar, nos aterraba el hacer un film que no funcionara bien, porque después de eso no habría forma de que pudiéramos volver a ser de nuevo ayudantes de dirección. En segundo lugar, teníamos fuertes escrúpulos frente a nuestros productores. No deseábamos arruinarlos

dirigiendo un primer film que no tuviera éxito [...]. De todos modos, alcancé un punto en el que se me pagaba a nivel de director, en esos casos en los que los productores sabían que yo había rodado realmente algunas secuencias [en los films de Bonnard]»[47]. La experiencia le había proporcionado un "repertorio de técnicas" para volver atrás, en el caso de que su primer film fuera un fracaso.

Tras servir durante un tiempo como ayudante de varios maestros italianos, Leone se sintió complacido de rendirles tributo, en contraste con los intrusos norteamericanos: «Tomen la atención al detalle de Vittorio De Sica. Nada de este tipo sería posible en Estados Unidos, donde la estratificación de la industria sofoca la intuición del director bajo tres capas de polvo ultraprofesional. Aprendí más de De Sica, en unas pocas semanas de trabajo, que de ser ayudante de dirección con sueldo, en los años siguientes, para los grandes directores norteamericanos que bajaban a Italia desde sus grandes alturas para revelarnos el milagro de los grandes films históricos y mitológicos, que incidentalmente caían como comida indigesta»[48]. Sin embargo, cuando le preguntaron a Leone en 1984 si había participado en «la fascinación de los intelectuales italianos hacia Norteamérica en el período de posguerra», respondió: «Seamos francos: estaba impaciente por desembarazarme del neorrealismo. Para mí, el cine es imaginación. Puedo decir cosas usando los recursos de la fábula. El tipo de film doctrinal nunca me ha atraído [...]. Así, mi encuentro con Wise, Walsh y Zinnemann fue esencial para mí, sobre todo para comprender cómo se construía un cierto tipo de cine. Me refiero al lado técnico [...]. Creo que esta experiencia ayudó a abrir ciertas ventanas sobre un tipo de cine que podía ser de pensamiento, y al mismo tiempo espectacular»[49].

Pero Leone afirmaba también que su experiencia le había enseñado mucho acerca de lo que *no* debía hacer cuando dirigiera: «Hice cincuenta y ocho films (*sic*) como ayudante de dirección. Estuve al lado de directores que aplicaban todas las reglas: tomar un primer plano, por ejemplo, para indicar que el personaje está a punto de decir algo importante. Reaccioné contra todo ello, y así los primeros planos en mis films son siempre la expresión de una emoción. Soy muy cuidadoso en esta área, de modo que pueden llamarme perfeccionista y formalista, porque vigilo mis encuadres. Pero no lo hago para que sean bonitos. Busco, primero y sobre todo, las emociones relevantes»[50]. Había observado de cerca el estilo clásico de Hollywood de contar una historia, y había desarrollado un interés hacia «permitir que la cámara se moviera por sí misma».

En sus últimos años Leone tendió a describir a los Grandes de Hollywood sobre cuyos hombros se apoyaba con palabras como «cansados», «comprometidos» y «seguros»; y su trabajo en Italia como «apagado», «predecible», «demasiado sentimental» o «como una lección de historia inexacta». Descendieron a Italia «desde sus grandes alturas». Peor aún, eran extravagantes. La gran excepción en el gran

cómputo de Leone era el diseñador de producción Alexander Trauner, cuya obsesión por los más diminutos detalles visuales encajaba con la suya y cuya reputación se originaba con su trabajo europeo. Pero por encima de todo lo demás, Leone había desarrollado un duradero respeto hacia los *viejos* y los profesionales de Cinecittà, y se había imbricado profundamente en su mundo. Aquella era la *escuela cinematográfica* de Leone.

Pasolini definiría Cinecittà como «el eructante estómago de Italia»; y la *intelligentsia* septentrional italiana del cine miraría con desdén a aquellos romanos que estaban entrenados y aspiraban a producir films *pulp,* normalmente dirigidos al mercado interior buscador de emociones antes que a los festivales internacionales y a los cine clubs. Pero como Leone señalaría a menudo, este era sólo el ejemplo más reciente de la ancestral división norte/sur de la cultura italiana y, en cualquier caso, era en buena parte producto de sus orígenes regionales. Los más famosos directores de "arte y ensayo" que asociamos con la Italia de los años sesenta se originaron todos en la misma región del norte: Antonioni (Ferrara), Bertolucci (Parma), Fellini (la costa de la Romaña) y Pasolini (Emilia-Romaña). Todos esos cineastas volvieron a sus paisajes natales, y a las sociedades provincianas en las que crecieron, para usarlas como fondo para sus films. Algunos de ellos (notablemente Fellini y Bertolucci) levantaron posteriormente puentes entre sus orígenes biográficos y la llamada del cine de masas. Pasolini intentó convertirse en romano por adopción. Leone, como hemos visto, regresó a menudo a su infancia y adolescencia en Roma y Nápoles para alimentarse intelectualmente, aunque de una forma indirecta. Pero sus orígenes regionales estaban creciendo también en y alrededor de Cinecittà, y alrededor de la gente que trabajaba en una industria sofisticada, localizada en la capital del campo italiano.

La *intelligentsia* septentrional tendía también a desdeñar a los "profesionales de la industria" por su falta de compromiso político y responsabilidad social, y no hay la menor duda de que en un primer estadio Leone desarrolló un cierto cinismo hacia la política formal, que saldría a la superficie una y otra vez en sus films maduros. Normalmente, atribuiría su desilusión a sus antecedentes familiares: «Mi padre optó finalmente por el comunismo, pero yo tendía más hacia el socialismo [...]. Desde entonces, como socialista he visto *tantas* decepciones y compromisos»; «Mi padre fue exiliado de la industria por sus principios [...], y, mirando hacia atrás, *¿para qué?*». A veces, sin embargo, lo atribuía a la forma en que se había producido el *milagro económico* italiano en una atmósfera de codicia antes que de planificación, sin el menor pensamiento hacia sus consecuencias sociales (en especial en lo que a Roma y varios puntos del sur se refería). Sus films –decía Leone– se relacionaban con «todo lo que se le ha dicho a mi generación como promesas. Hemos aguardado, ¡pero aún seguimos aguardando!». Su pesimismo no era el pesimismo

de los años 1860 y 1870, donde se situaban sus *westerns*, sino el de cien años más tarde[51].

Es característico de Leone el hombre que, mientras Pasolini y otros podían escribir análisis sobre el "compromiso histórico" de Palmiro Togliatti con el parlamentarismo y el consumismo –y su intento después de 1956 de desarrollar un estilo claramente italiano de comunismo–, prefiriera comparar a Togliatti con Charlie Chaplin y luego pasar a otro tema de conversación. «¿Yo? Soy *romano* –afirmó–, en consecuencia fatalista y pesimista [...]. Tenemos evidencias históricas de nuestro imperio dispersas por toda la ciudad, como una prueba permanente de nuestros errores y estupideces.» Leone veía la imagen visual como algo más poderoso que la palabra y asociaba el optimismo político con las "grandes narraciones" de Hollywood. Su, a menudo, repetido reproche a los films de Hollywood en los que trabajaba se basaba en que eran una interpretación de la historia demasiado visionaria. Aunque admiraba los films que transmitían ideas de una forma espectacular, afirmaba que hallaba a Hollywood un poco falto de imaginación. Sin embargo, varios momentos *visuales* espectaculares de Hollywood que databan de la época del milagro económico aparecerían más tarde en sus propios films, como huellas de sus años formativos. El intercambio de rehenes en *Por un puñado de dólares* se parece mucho a una escena donde, en una atmósfera equivalente de desconfianza, Helena de Troya es entregada por Héctor a Menelao. Esas arenas circulares en las que tienen lugar los *ajustes de cuentas* finales en todos los *westerns* de Leone desde *La muerte tenía un precio* en adelante contienen un fuerte parecido familiar con el circo de Antíoco de *Ben-Hur*. Ciertamente el aprendizaje de Leone le proporcionó todo un arsenal de recursos visuales, junto con un cinismo hacia la forma preferida por Hollywood de montar una gran historia. Pero fue la siguiente fase de su carrera la que le enseñaría cómo transformar todos estos recursos en sus propios "cuentos de hadas para mayores".

CAPÍTULO 4

MILAGROS ECONÓMICOS

Era algo lo más cercano posible a lo que el cine puede llegar de un linaje cultural, este proceso de espirales por el cual obtenías el mito (la auténtica, original epopeya italiana, Cabiria *y* ¿Quo Vadis? *y* La caída de Troya*, que tomó tempestuosamente América en 1914) y el mito del mito (las epopeyas norteamericanas mejoradas y homogeneizadas,* Intolerancia *y* Ben-Hur *y* La reina de Saba*, que a su vez hallaron su camino de vuelta a las pantallas italianas), y luego, más allá de todos los cálculos, los mitos de los mitos de los mitos, a medida que cada uno fotografiaba las fotografías de los demás: las epopeyas históricas fascistas con su perfecta emulación del brillo de Hollywood (*Escipión el Africano*,* La corona de hierro*), los espectáculos de Hollywood de los cincuenta que aprovechaban la barata utilería y los extras italianos (*Helena de Troya*) y los espectáculos italianos que aprovechaban las estrellas de Hollywood (Kirk Douglas en Ulises), la aún más barata imitación italiana de esos espectáculos (*Hércules, Hércules y la reina de Lidia, Los amores de Hércules*) que convirtieron a culturistas desempleados de Muscle Beach en auténticas estrellas europeas y en definitiva –a través de los drive-ins y las cadenas comunitarias– en auténticas antiestrellas norteamericanas [...]. Durante un largo intervalo –la Era del Traje de los Domingos– fue como si un niño relativamente pequeño con una propensión a contar cuentos hubiera sido convencido de relatar una sola historia con final abierto, una aventura sin principio ni fin, mientras un equipo de guionistas tomaba notas. Al argumento básico del niño se le añadían unos cuantos toques adultos: referencias literarias y un asomo de decadente sexualidad.*

—Geoffrey O'Brien, "The Phantom Empire" (1993)

Desde principios de la década de 1950, el cine italiano había dependido para su bienestar económico de una serie de ciclos cinematográficos efímeros, como los films operísticos (1946-56), el film-*fumetto* o el *lacrimógeno* sentimental (1950-54), y la comedia en dialecto (1955-58). Un ocasional éxito fortuito provocaba una avalancha de films de bajo coste, financiados por garantías de los distribuidores o ayudas del extranjero. Luego, de una forma igual de repentina, la línea de montaje cambiaba a un producto diferente, accionada por otro éxito que se creía que era repetible. Este enfoque no conducía a la estabilidad; cada cuatro o cinco años, los periódicos italianos escribían acerca de una "crisis" o un "desplome" en la industria. Pero condujo a la producción de una gran cantidad de films, que parecían menos producciones independientes que episodios de un largo serial[1].

Desde la *Fabiola* (1949) de Blasetti hasta *Le sciave di Cartagine* (1957) de Guido Brignone había habido una o dos *epopeyas* al año. Pero desde la era muda de Maciste y sus amigos éstas no habían llegado a formar un ciclo completo. El año desencadenante fue 1958, cuando Pietro Francisci dirigió y coescribió *Hércules*, una coproducción francoitaliana inspirada en el éxito de las epopeyas de Hollywood hechas en Roma, pero también apoyándose en los hombres musculosos del cine mudo. El film estaba protagonizado por Steve Reeves, un culturista que había sido Mr. América en 1947, Mr. Mundo en 1948 y Mr. Universo dos años más tarde («Debe ser mi rostro simpático», observaría Reeves). La hija de Francisci había visto el musical de Hollywood *Athena* (1954) doblado al italiano, y había reparado en Mr. Universo en un pequeño papel. Hasta que Reeves entró en escena, las estrellas femeninas habían sido tradicionalmente el centro de la acción en las *epopeyas* italianas. Desde 1958 en adelante, los héroes con hiperdesarrollados pectorales dominaron el plató. Entre 1958 y 1964, Reeves iba a revivir el triunfo del torso en escenarios antiguos otras ocho veces, interpretando también a Goliat, El Gigante de Maratón, Glauco de *Los últimos días de Pompeya*, Eneas (dos veces), Rómulo y el Hijo de Espartaco. También apareció como Morgan el Pirata, el Ladrón de Bagdad, Sandokán el Grande y Murad el Diablo Blanco; Reeves dejó muy claro que quería evitar en lo posible el ser encasillado.

Hércules, pese a su título original italiano, *Le fatiche di Ercole* (Los trabajos de Hércules), mostraba tan sólo dos de sus trabajos (el león y el toro), y luego centraba la historia en Jasón y los Argonautas, pero con el hombre fuerte, en vez de Jasón, al timón. Empezaba con la homilía habitual, traía directamente a Hércules a la tierra y lo situaba en una serie de entornos cada vez más extravagantes, fotografiados por Mario Bava. La combinación de domesticidad y mito demostraron ser un elemento de éxito en el mercado interior: el film recaudó novecientos millones de liras. Pero el gran lanzamiento se produjo cuando el empresario cinematográfico de Boston Joseph E. Levine adquirió sus derechos de distribución en Estados Uni-

dos por una cantidad irrisoria, y procedió a gastar 1,2 millones de dólares (más de cinco veces el presupuesto original del film) en publicitar su producto. Levine produjo ocho tráilers distintos para la televisión y puso anuncios en 132 publicaciones, antes de estrenar simultáneamente el film en seiscientos cines[2]. Obtuvo más de cuatro millones de dólares de beneficios con la operación. La continuación del film de Francisci, *Hércules y la reina de Lidia* (1959), hizo aún más dinero tanto en Italia como en Estados Unidos. Siguiendo el ejemplo de Levine, las compañías cinematográficas norteamericanas empezaron a mostrar interés en esos films, en parte como una forma de llenar sus parrillas de distribución en una época en la que los costes de producción ascendían en espiral en Estados Unidos. El "ciclo de péplums" había empezado realmente. Incluso *Escipión el Africano* fue doblado al inglés y pasado por televisión con el título de *La derrota de Aníbal.*

"Peplum" es una versión latinizada el griego "peplos", que significa una túnica o vestido corto llevada en los tiempos antiguos; y el término fue acuñado por primera vez por los críticos parisinos, que vieron todo tipo de profundidades ocultas en algunos de esos films. Otros críticos los llamaron «epopeyas», pero esto quizá fuera una distante reliquia de la educación clásica y del prestigio cultural atribuido a los tiempos antiguos. Si lo hacía Hopalong Cassidy, entonces era un *western;* si lo hacía Hércules, entonces tenía que ser un film épico. "Péplums" se acercaba más a la realidad, porque simplemente describía a esos films como una forma de drama con trajes antiguos. Desde 1958 hasta 1963 se rodaron alrededor de 170 péplums. Eran baratos de producir, con programas de rodaje de ocho a diez semanas; e incluso la superestrella Reeves sólo cobraba 10.000 dólares a la semana. Usaban los decorados y utilería dejados atrás por Hollywood, los platós podían ser acondicionados de uno a otro film, y el metraje cataclísmico era fácil de reciclar, puesto que los personajes principales solían estar en alguna otra parte en aquellos momentos. Maciste y Ursus, el equipo doméstico, regresaron en 1960, Sansón en 1961, el Gladiador Sin Miedo y el Esclavo Rebelde en 1962. En 1963 los héroes musculosos unían sus fuerzas y se lanzaban a la batalla contra un surtido de Hombres de la Luna, Gente Topo, Vampiros, Monstruos de la Edad de Piedra, Gente Lagarto, Mongoles, Aztecas, Sarracenos, Jeques, Zares y comediantes populares del momento. Steve Reeves renunció al papel de Hércules después de dos películas y fue sucedido por un surtido de culturistas norteamericanos (o actores que se habían *desarrollado* en el gimnasio), cuyos nombres hacían eco al suyo: Mark Forest, Ed Fury, Brad Harris, Gordon Scott, Kirk Morris, Dan Vadis y Rock Stevens. El culturista británico Reg Park se unió también a la noria, lo mismo que el actor italiano Sergio Ciani, que se convirtió en "Alan Steel". Según "Newsweek" (29 de agosto de 1960), los culturistas italianos, o *fusti,* se pusieron tan furiosos de que para esos papeles fueran escogidos casi siempre norteamericanos que formaron un grupo de presión llamado "Sociedad

para Proteger a los Hombres Musculosos Italianos". Si los músculos antes que la habilidad interpretativa eran el factor decisorio –decían– entonces ¿por qué no elegir italianos? No era un mal argumento.

Al principio de *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956), Cecil B. de Mille había citado sus fuentes en notas a pie de página. Incluso apareció en un prólogo, delante de un elegante telón rojo (dando un toque de clase teatral al asunto) para remarcar las credenciales históricas del film. Los italianos tenían una actitud más flexible e irreverente hacia la historia y el mito. Las lecciones morales pronunciadas en los libros de texto («Nada de excesos», «Proporción en todas las cosas») eran tratadas como una sarta de embustes. Entre todos los ambientes en los cuales los péplums situaban a sus superhéroes, tendían a evitar la Biblia, excepto algún roce muy ocasional con los filisteos. Después de todo, el Vaticano estaba tan sólo a un tiro de piedra de distancia. Cuando apareció Sansón, fue transportado a la China del siglo XIII, o a las minas del Rey Salomón. En un film, su cuerpo congelado fue reanimado para tomar el lugar del zar de Rusia. El énfasis italiano estaba en la virilidad (a menudo probada en acontecimientos deportivos), la dama buena contra la dama mala, sensualidad antes que espiritualidad, y la corrupción de la ciudad y sus políticos, siempre peleándose, contra los placeres del campo. El público era llevado a uno o dos espectáculos de cabaret (normalmente bailarinas en una fiesta, o bien aceitados luchadores o acróbatas) contemplados por medio calvos patricios acariciando racimos de uvas de forma más o menos sugerente. Otros puntos fuertes eran una escena de tortura, que a menudo implicaba elaborados aparatos, una pelea estilo *slapstick,* y una batalla que permitiera a nuestro héroe realizar extraordinarias hazañas.

Mientras los protagonistas estaban atareados bombeando músculo, los responsables del film agarraban todo lo que podían de las viejas historias clásicas, medio recordadas de sus días de colegio, y metían frenéticamente ironía en ellas. Vittorio Cottafavi, director de la muy superior *La conquista de la Atlántida* (*Ercole alla conquista di Atlantide*, 1961), llamaba a esos films «grandes, ruidosas y coloristas máquinas construidas al estilo de las tiras cómicas». La teatralidad, sentimiento y nacionalismo de la época muda, algunas de sus sombras proyectadas sobre el fascismo, habían dejado paso a guiños y señales a expensas de la gran cultura y la extravagante pomposidad de Hollywood.

La mayor parte de los diarios y revistas cinematográficos italianos, cuando se molestaban en reseñar a Maciste, Hércules, Ursus, Sansón o Goliat, adoptaban el punto de vista de que las aventuras de espadas y sandalias eran tan malas que casi eran buenas. Al menos se habían desprendido de los aspectos más empalagosos del cine de la era muda. Eran emotivamente ingenuos en su representación de historias sencillas en beneficio de un público de mediados del siglo XX. No eran para

nosotros, entiendan, sino para *ellos*..., los menos exigentes espectadores que hacían cola fuera del Roxy Calabria.

En enero de 1965, poco después de completar una serie de films con títulos tan sugerentes como *Maciste contra los mongoles, Hércules contra Espartaco, Hércules y los tiranos de Babilonia* y *Goliat y la conquista de Bagdad* –todos en un año y probablemente en los mismos platós–, el veterano director Domenico Paolella respondió ampliamente a esos encumbrados juicios en un artículo titulado "El psicoanálisis de los pobres"[3]. Un tipo de film –empezaba– que representaba los dos tercios de todos los ingresos conseguidos por los films italianos en 1962-63 y que atraía a siete de cada diez espectadores cinematográficos (aunque a menudo en cines de *terza visione* con entradas a precios muy baratos, antes que en los cines de *prima visione* de las grandes ciudades) merecía una mucho más seria atención. Luego Paolella intentaba explicar su significado social: «Aquellos que visitan los cines elegantes para ver sus "films de arte y ensayo" tienen evidentemente otras necesidades, otras formas de satisfacción. Son los más humildes dentro de la sociedad quienes se sienten atraídos por la mitología: las víctimas, los menos maduros, aquellos que han sido heridos por la vida y sus confusiones. Y, es triste decirlo, son la inmensa mayoría. El "film de fantasía" es el psicoanálisis de los pobres»[4].

En Italia –argumentaba Paolella– el "film mitológico" había triunfado en taquilla en un momento de gran cambio social: el éxodo a las ciudades, la incrementada movilidad, la difusión del consumismo, la pérdida de los lazos familiares, el desarrollo de la tecnología y la difusión de la sofisticación *urbana* entre las regiones menos desarrolladas: «Los films están llenos de imágenes que forman parte del lenguaje de los sueños, y ocultos dentro de ellas, de forma simbólica, están todos los obstáculos encontrados en la vida cotidiana. Los monstruos son las fábricas o los talleres, las ciudades, las oficinas; los enemigos son la otra gente; las elaboradas armas del adversario son complicadas máquinas; los ríos de fuego, el no menos peligroso fluir del tráfico que ahoga nuestras ciudades. Y, en medio de este mundo hostil y confuso lleno de trampas (o, en otras palabras, de la realidad), está el individuo con sus músculos extraordinarios que al final sólo puede contar consigo mismo. Esos films despiertan de nuevo la sensación de individualidad, y confrontan al individuo con decisiones y responsabilidades, y también con confianza y esperanza».

Otros críticos, regocijados por tan hinchadas declaraciones, montaron un contraataque: en Francia los péplums fueron llamados «una maravilla del séptimo día en las zonas rurales, "Cahiers du Cinéma", el Oriente Próximo y Latinoamérica». En otras palabras, representaban un intento de invadir los mercados del Tercer Mundo con una forma muy básica y efímera de *marketing* de masas. Independientemente del idioma, los héroes podían ser fácilmente identificados por sus túnicas cortas, sus músculos y los temas musicales en la banda sonora. Las escenas de

acción eran densas y rápidas, para aquéllos con un umbral de aburrimiento muy bajo, y el énfasis residía en una gratificación instantánea y una interpretación proletaria de los clásicos[5]. Christopher Wagstaff, que ha hecho un estudio sobre los hábitos de los espectadores cinematográficos italianos en los años sesenta, confirma al menos algo de esto cuando caracteriza al visitante típico (masculino) de un cine de *terza visione*: «No se molestará en averiguar lo que le ofrecen, ni hará ningún esfuerzo particular por llegar al principio del film. Hablará con sus amigos durante la sesión cada vez que se le antoje, excepto durante los momentos que atraigan su atención (o la de sus amigos)»[6].

El padre de Sergio Leone había dirigido uno de los pocos films originales de Maciste que fueron exportados a Estados Unidos. El propio Leone lo sabía todo acerca de cómo rodar secuencias de acción al estilo Hollywood. Tenía los conocimientos necesarios sobre el sistema italiano de hacer films populares, y estaba dispuesto a dirigir uno. Sin embargo se resistió a las muchas ofertas de péplums baratos que le fueron propuestas por aquel entonces. Por una parte, dijo, las películas no eran preparadas adecuadamente. Normalmente guionistas y directores las ensamblaban en cuestión de semanas, y eso se notaba. Quizás el ciclo se había originado en un éxito popular, pero desde hacía tiempo se había convertido en lo que Leone llamaba un «engaño» a vasta escala, arrojar pan y circo a los espectadores de la *terza visione*. «Quizás el debate más serio sobre el tema de la antigua Roma –afirmaría Leone– fue hecho por Kubrick en el film *Espartaco*: los otros films han sido siempre fábulas de cartón piedra, superficiales en todos los sentidos»[7]. Como es habitual con Leone, situaba en alto lugar el "realismo superficial" a la hora de ridiculizar esfuerzos inferiores: «Se engañaban a sí mismos si imaginaban que podían hacer un film de este género que fuera históricamente exacto. Se necesitaría toda una vida para investigar la autenticidad de todo, para estudiar el período y asegurarse de reflejarlo bien. De todos modos, a finales de los años cincuenta, el péplum se convirtió en el género cinematográfico más buscado del mundo: los chinos, los árabes, los americanos, los franceses, los alemanes..., todo el mundo compraba este tipo de films. Y se instaló la inflación. En todas esas producciones empezó a acumularse un enorme número de estupideces y de desaciertos. Personalmente, no deseaba tomar parte en esta carrera de ratas idiota. A menos que pudiera darle la vuelta. Arrojarlo todo al aire, un poco como John Boorman haría más tarde con el *thriller* en *A quemarropa* (*Point Blank*). Intentar alcanzar un punto de no retorno, un auto de fe de todo el género»[8].

Como Leone recordaría de los días de gloria de los films de hombres musculosos: «Ciertamente no me faltaron ofertas. Los productores me telefonearon. Les advertía que si iban a mencionar la palabra "Maciste" escupiría, allí y entonces. Pero siempre terminaban admitiendo que, después de todo, estaban preparando uno de esos horribles engaños. Aunque argumentaran que yo podía enfocarlo de una for-

ma distinta, siempre terminaba diciéndoles que se perdieran. No parecía haber ninguna otra cosa excepto Maciste en la pantalla... Se había vuelto algo imposible: Maciste en China, en el Infierno, en África, en Escocia, en Egipto, en Mongolia, entre los cazadores de cabezas, ¡e incluso contra el Zorro!»[9]. El argumento preferido de Leone era que, para que una fábula cinematográfica funcionara, debía convencer a sus espectadores de que ocurría realmente. Una forma de conseguir esto era mantenerse ferozmente atento a los detalles. «Hasta este grado y solamente hasta este grado –decía Leone–, son un hijo del neorrealismo.» Abandonando este precepto, el ciclo del péplum, según Leone, exhibía una actitud arrogante hacia su público. Las críticas de Leone, como sus pronunciamientos sobre las leyendas de Hollywood para las que trabajaba, sugerían un tipo de pedantería en su enfoque hacia la dirección cinematográfica de aquella época. Dada la génesis y el desarrollo del ciclo de Maciste –su desdén hacia la atmósfera de reverencia barata de los films épicos de Hollywood, en favor de mitos modernos más festivos *à la* Jean Cocteau–, parece extraño criticar los films por sus deficiencias como historia. Cierto, el campo italiano no se parece a Grecia y las rocas estaban inconfundiblemente hechas de poliestireno expandido o de cartón piedra. Pero, como respondió el director George Roy Hill, cuando le dijeron que la "Bolivia" de su *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) no guardaba ningún parecido con la real: «Bueno, ahora sí».

Así, en el período 1958-60, durante la frenética carrera hacia el vellocino de oro, Leone siguió trabajando como ayudante de Mario Bonnard. Muy posiblemente todavía le faltaba la confianza necesaria para alzarse sobre sus propios pies. Ciertamente, entendía lo importante que podía ser su primer esfuerzo como director: «Teníamos miedo de hacer un film que no funcionara bien». Algunas fuentes afirman que en 1957 Leone dirigió un cortometraje situado en Roma, titulado *Taxi... signore?* Pero no se sentía preparado para un largometraje. Mientras tanto, tras años de trabajar con él, finalmente firmó su nombre en un guion de Bonnard: *Afrodite, dea dell'amore*. Los títulos de crédito señalaban: «Sceneggiato da Ugo Moretti, Mario Bonnard, Sergio Leone, Mario di Nardo», y «Assistenti regio Sergio Leone-/Romolo Girolami».

Aunque estrenado el mismo año que el *Hércules* de Francisci, *Afrodite* llevaba como subtítulo *"Un episodio della storia greco-romana"*, y como un montón de péplums con ambiente romano antes que griego, es sólida, convencional, un poco pedestre, debiendo más a las grandilocuentes epopeyas de los años cincuenta que sus más salvajes e imaginativos descendientes. En realidad, era una reescritura en un nuevo entorno de la vieja historia de *Friné* de 1953. Su principal interés radica en su tema central de arte y política, y su uso de un antiguo artefacto sagrado para simbolizar una brutal lucha política (proporcionando un vínculo con *El Coloso de*

Rodas [*Il colosso di Rodi*] de Leone de tres años más tarde). *Afrodite* se sitúa en Corinto en el año 67 d.C., poco después del Gran Incendio en Roma y la posterior persecución de los cristianos por parte de Nerón. Antígono, gobernador de la provincia, se halla en el proceso de construir un canal a través del istmo. Con el dinero obtenido con los fuertes impuestos sobre los mercaderes y granjeros locales, atravesará el sagrado emplazamiento del templo de Afrodita. Demetrio (Antonio de Teffé), un joven y dotado escultor de Roma, es encargado de hacer una nueva estatua de la diosa, como una forma de promocionar la ciudad y el régimen, y tiene que elegir entre dos modelos de la vida real: la rubia Lerna (Isabelle Corey), una muchacha esclava cristiana, y la morena Diala (Irene Tunc), una cortesana fenicia amante de los placeres. La corte promociona a Diala, mientras que Demetrio se siente fascinado por Lerna; así, en un momento determinado, intenta un compromiso esculpiendo el cuerpo de Diana y el rostro de Lerna en arcilla. Tras ponderar las opciones alternativas, Demetrio cae enamorado de la muchacha esclava («Tus ojos tienen una expresión diferente..., un brillo de pureza. Puede que eso sea lo que busco»). Hay un activo fondo de intrigas cortesanas, persecuciones, masacres, plagas, hambrunas, y locas (bueno, alocadas) orgías; Diala realiza la obligatoria danza de los siete velos. Finalmente, Demetrio y Lerna consiguen sobrevivir hasta la muerte de Nerón y la sucesión de Galba, para reunirse en las calles de Corinto durante una lluvia purificadora. Juntos examinan la imagen de la diosa Afrodita, modelada según la ahora muerta Diala.

Puede que Demetrio tuviera un problema en encontrar su modelo, pero resulta claro de dónde procedía el modelo para el film: el *Quo Vadis* de Mervyn Leroy. Demetrio, como Robert Taylor, se siente desgarrado entre el deber hacia Roma y los atractivos espirituales del cristianismo; Lerna, como Deborah Kerr, es encarcelada por sus creencias; Diala, como la Popea de Patricia Laffan, viste con colores exóticos y envenena la mente del gobernador contra los cristianos. Todas esas conexiones puede que sugieran que el guion para *Afrodite* estuvo algún tiempo metido en algún cajón. Leone sugirió algo así mencionando siempre *Afrodite* dentro del mismo aliento que *Friné cortigiana d'Oriente*. Allá donde puede detectarse la contribución personal de Leone, hay más énfasis que en *Friné* en los detalles físicos de brutalidad: jinetes romanos atacando a campesinos, arqueros disparando flechas incendiarias contra mártires imponentes, prisioneros presas del pánico atrapados en una cárcel ardiendo. Y una secuencia de acción –Demetrio cabalgando en su caballo descendiendo la ladera de una montaña para adelantarse a un grupo armado de romanos y advertir a los cristianos de que han sido traicionados– iba a reaparecer casi plano a plano en *Por un puñado de dólares*, con Clint Eastwood en la silla.

En total, la experiencia de trabajar en *Afrodite* no pudo hacer mucho para el progreso de la carrera de Leone, aunque ayudara a filmar una o dos secuencias. Pero

le proporcionó una historia para después de la cena que le gustó contar, con embellecimientos, durante muchos años. Carla Leone la recuerda vívidamente: «Estaban filmando la escena donde arde la prisión. El diseñador de producción había diseñado la prisión de modo que pareciera de mármol, así que no quedaría realista que ardiera. De modo que Sergio esparció paja por todas partes. La idea era que la escena empezara con una antorcha llameante, el hombre que sujetaba la antorcha sería derribado, la antorcha prendería la paja, y los prisioneros atrapados dentro se sentirían aterrados. Bueno, lo intentaron, toda la prisión ardió, y lo mismo hizo parte del estudio. Tan sólo había un bombero y una manguera, pero hizo todo lo posible por dominar las llamas. Mientras tanto, el hombre que sujetaba la antorcha, un robusto romano, no dejaba de interrumpir a Sergio una y otra vez, tirando de su manga y diciendo excitadamente: '¿Quiere que lo haga otra vez?' Finalmente, Sergio dijo: 'Sí, sí..., pero no la parte en que quema el estudio, ¿de acuerdo?'»[10].

Sea como sea, la consideración en que era tenido Leone siguió creciendo. «Había ayudado en la elaboración de escenarios antes –recordaría más tarde Leone– y todo el mundo en la profesión lo sabía. De modo que los productores empezaron a pedirme que escribiera oficialmente para ellos.» Más tarde, aquel mismo año, Leone contribuyó al guion de *Bajo el signo de Roma* (*Nel segno di Roma*). Los créditos, ofrecidos contra una imponente cortina roja, decían: «Sogetto e sceneggiaturi di Francesco Thellung, Francesco de Feo, Sergio Leone, Giuseppe Mangione, Guido Brignone». La publicidad se refería a Leone como «Roberti Sergio Leone». Era y es una convención en Italia que los nombres de todos los escritores que han intervenido en el guion (desde el primer tratamiento hasta la versión definitiva) aparezcan en pantalla: de ahí la impresión de tantos colaboradores. *Bajo el signo de Roma* era una coproducción italofrancoalemana, al contrario que la totalmente italiana *Afrodite*. Las localizaciones fueron rodadas en Yugoslavia. El montador era Nino Baragli, que más tarde montaría todos los films de Sergio Leone a partir de *El bueno, el feo y el malo*. La secuencia de la batalla fue dirigida por Riccardo Freda.

Guido Brignone era otro gran viejo de la industria. Había sido responsable de cuatro de los Macistes originales mudos (al final del ciclo, en 1924-26). En la era fascista, tras realizar el segundo film sonoro italiano, se había especializado en dramas de época y comedias sentimentales con trasfondo operístico. Hacia el final del rodaje de *Bajo el signo de Roma*, Brignone cayó seriamente enfermo. El film fue completado por, entre todos los directores improbables, Michelangelo Antonioni. Iba escaso de recursos, debido al tiempo y al dinero que había invertido en el teatro con Monica Vitti a finales de los años cincuenta, y así aceptó efectuar contribuciones no acreditadas en un par de films de otros directores, entre ellos *Bajo el signo de Roma*. Puesto que Antonioni procedía de un entorno cinematográfico e intelectual diferente, algunos críticos han especulado que su implicación en el film debió

resultar incómoda, como mínimo: un caso de misterio e introspección frente a la espectacularidad y los colores chillones. Leone conocía a Antonioni socialmente, aunque no tuvieron contacto directo durante el rodaje. Al parecer todo fue bien y dentro de los plazos previstos. «Él terminó el film [...], y fue muy conciezudo al respecto. Cada día, cuando Antonioni había completado el rodaje, se sentaba al lado de la cama de Brignone. Le informaba con detalle de todo lo que había hecho exactamente durante el día. Luego le pedía instrucciones para la secuencia a rodar al día siguiente. Esta era la auténtica actitud milanesa. Antonioni se mostró absolutamente escrupuloso al respecto. No deseaba traicionar la visión de Brignone de su film en ningún sentido. Se sentía completamente feliz llevando a término lo que deseaba el director original. Pero hay que reconocer que el resultado siguió sin ser muy impresionante»[11].

Bajo el signo de Roma se sitúa en Siria el año 217 d.C., durante el reinado del emperador Aurelio, donde el derrotado cónsul romano Marcus Valerius (George Marchal) ha sido esclavizado por Zenobia (Anita Ekberg), la temperamental reina diosa de la fortaleza de Palmira en el desierto. Valerio consigue escapar de los trabajos forzados con la ayuda del decurión Julian (Jacques Sernas) y consigue penetrar en el dormitorio de Zenobia. Allí afirma haberse vuelto contra Roma y así empieza a ganarse su confianza. Más tarde, escucha subrepticiamente un plan para derribar a Zenobia elaborado por su ministro jefe y consejero de confianza Semanzio (el recio Folco Lulli), y la morena y tentadora Erika (Chelo Alonso), que buscan formar una alianza con los persas. Informa de ello a la reina y se convierte en su hombre de confianza. Se enamoran, pero Marcus se ve desgarrado entre su deber para con Roma y su deber para consigo mismo. Finalmente, cuando el cónsul Marcellus invade Palmira a la cabeza de dos legiones romanas, Marcus le comunica los planes de operaciones sirios, y la batalla subsiguiente conduce a la derrota de las fuerzas de Zenobia. En un acceso de furor, la reina lanza una jabalina al pecho de su ex amante. Pero Marcus se halla poseído de una «fuerza excepcional: la herida hubiera sido fatal para cualquier otro», y se recupera a tiempo para suplicar ante el Senado romano por la vida de Zenobia. El veredicto del Senado es «LA VITA», y ella se retira a la tranquila vida de una ciudadana casada con Marcellus, al que ha perdonado. Mientras tanto, en Palmira se establece un gobierno benévolo bajo el signo de Roma, con la más acomodaticia reina Bathseba.

El principal interés de esta acartonada pieza de drama de época es la introducción de Anita Ekberg en el género, el año antes de *La dolce vita* de Fellini. Desde su primera aparición, con una túnica de gasa verde lima dorada, adornada con borlas, y un gran escote, hasta la última, con una túnica negra que deja al descubierto uno de sus hombros mientras permanece delante de los comprensiblemente impresionados senadores romanos, domina sin el menor esfuerzo todo el espectáculo. Esos

atuendos, le dice a Marcus, son «típicamente palmiranos» (fueron diseñados por Nino Vittorio Navarese, un especialista en oropeles estilo egipcio, más tarde diseñador del vestuario de *Cleopatra* [*Cleopatra*, 1963] de Mankiewicz y *La historia más grande jamás contada* [*The Greatest Story Ever Told*, 1965] de Stevens). La dirección artística de Ottavio Scotti es también digna de mención, en su contraste visual entre una tierra de palmeras, colores pastel, camellos y pieles de leopardo, y la habitualmente bien barrida Roma bajo unos cielos imposiblemente azules. Hay una gran cantidad de acción y sangre: la última sección del film consiste en una elaborada batalla, con cientos de extras, enormes catapultas móviles de madera, flechas incendiarias, trampas de lazo en la arena, y Zenobia observándolo todo vestida con un preternaturalmente abultado peto verde y dorado y un yelmo de oro. Hay la obligatoria orgía, donde la bailarina cubana Chelo Alonso (en su primer papel en un péplum tras abandonar el *Folies Bergère*) ofrece una actuación de cabaret flamenco que termina con ella acariciando un pilar de mármol rosa de tamaño descomunal. Pero la trama es muy descuidada y sólo el enérgico montaje de la secuencia de la batalla (cascos de los caballos, cortes de planos generales a detalles, una impresionante exhibición de armas) debió proporcionarle a Leone alguna experiencia útil para el futuro. Por lo demás, el film es una versión para las ligas menores del viejo romance entre Marco Antonio y Cleopatra. El tiempo ciertamente ha envejecido el film, aunque hay que reconocer que nunca fue joven.

Bajo el signo de Roma, sin embargo, fue uno de los primeros péplums en ser comprado, distribuido y explotado por la American-International Pictures, especializada en la explotación de *drive-ins*. Lo retitularon en inglés *El signo del gladiador*, lo cual no dejaba de ser extraño, puesto que no se veía en la película ni un solo gladiador (ni siquiera signos). Pero, en un programa doble con *Goliat y los bárbaros*, funcionó lo suficientemente bien como para que la AIP diera el mismo tratamiento a docenas de otros films a lo largo de los siguientes siete años. El "New York Times" calificó el film de «basura absoluta». "Variety" añadió que «lo más profundo que tiene el film es el canalillo de Anita Ekberg».

Inmortalizando ese mismo canalillo en *La dolce vita*, Fellini iba a convertir a la Ekberg en un «enorme símbolo erótico» cuando bajó de un cartel publicitario proclamando las virtudes de beber leche para recorrer las miniaturizadas calles de la EUR en Roma, en *La tentación del Dr. Antonio*, un episodio del film en cuatro partes *Boccaccio 70* (*Boccaccio '70*, 1962). Este film satirizaba y celebraba a la vez las líneas de montaje de Cinecittà, mostrando a un equipo cinematográfico en localizaciones para un film de héroes musculosos: el film es tan barato que se espera que Hércules levante una roca de cartón piedra, rescate a una virgen del templo y cargue con ella (con ciertas dificultades) hasta un lugar seguro, en una terraza cerca de un centro comercial.

Por mucho que lo denigraran en letra impresa, la locura del péplum fascinó evidentemente a la *intelligentsia septentrional* del mundo del cine. Fellini adoraba Cinecittà, y los circos que llegaban a la ciudad y se instalaban en sus estudios. Pier Paolo Pasolini, no; y en el episodio *El requesón* del film *Rogopag* (*Rogopag*, 1962), presenta a Orson Welles como el sufriente director de una mala película sobre la Crucifixión rodada cerca de una propiedad en las afueras de Roma. La secuencia en sí de la Crucifixión (rodada en color por Tonino Delli Colli, mientras que el resto del film es en blanco y negro) toma la forma de un estático cuadro devocional, que finalmente se hunde en un acceso de risas cuando el actor que interpreta a Cristo se cae durante el Descenso de la Cruz. *El requesón* hizo que Pasolini se enfrentara a una sentencia de prisión por blasfemia. Poco después de esto, Jean-Luc Godard (que no tenía tiempo para los circos de Cinecittà) hacía que Fritz Lang dirigiera una cara coproducción italonorteamericana de "La Odisea" para el productor Jack Palance en *El desprecio* (*Le mépris*, 1963). Palance intenta constantemente conseguir que Fritz Lang convierta esa meditación abstracta sobre el Destino del Hombre en una película de acción, completa con sirenas desnudas. Cita el éxito de *Totò contro Ercole* y alardea: «Siempre que oigo la palabra cultura llevo la mano a mi talonario de cheques». El desdén de Godard está claramente dirigido a la comercialización de los espectáculos internacionales y la poca profundidad de los artistas que «se venden» a ellos. Esos veteranos de Hollywood que tomaban los dólares de Cinecittà tenían a menudo reputaciones recién acuñadas como *autores* que debían proteger, y así desechaban públicamente tales producciones como meros encargos lucrativos en sus *curricula vitae*. En las copias italianas compartían el crédito como directores con un homólogo italiano. En Estados Unidos no había ningún lugar donde esconderse: cargaban con todo el crédito.

En 1962, Vincente Minnelli, uno de los mimados del grupo "Cahiers", hizo *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*), desilusionada compañera de *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*), en la que el actor de Hollywood en horas bajas Jack Andrus (Kirk Douglas) y el olvidado director Maurice Kruger (Edward G. Robinson) se encuentran en Cinecittà rodando un drama de época de segunda categoría ambientado en la época del Risorgimento. Andrus recibe un curso de choque sobre la forma romana de hacer películas. «No usamos su voz, sólo sus encantos», explica Kruger, refiriéndose a una temperamental *starlet* italiana que no sabe decir el diálogo en ningún idioma. Más tarde, a Andrus le es ofrecido un Maserati y una *suite* en el Excelsior a cuenta de gastos, y Kruger aconseja: «Tienes que hacer que esa gente sienta que eres importante, o de otro modo te pisotearán». Kruger hojea una revista llamada 'Now', con una foto del caballo de Troya en la portada, que le describe como un «prototipo del obsoleto talento de Hollywood que hoy florece en Roma», y Cinecittà como «un museo de directores cliché». De modo que mientras

la factoría de cine italiana estaba siendo desperdiciada en los circuitos de los festivales, estaba siendo promovida en Los Ángeles como un cementerio de elefantes para talentos expatriados. La tensión entre intelectuales y directores que trabajaban a destajo, y entre norteamericanos e italianos, estaba empezando a hacerse palpable.

En 1959, Leone actuó de nuevo como ayudante de Mario Bonnard y colaboró con él en el guion de *Los últimos días de Pompeya*. Era una coproducción italohispanoalemana, financiada en su mayor parte por Procusa de Madrid, y por debajo de ella y discretamente por el Opus Dei, una rama promocional de la Iglesia Católica Romana. United Artists la distribuyó por todo el mundo. *Pompeya* fue rodada en España, en el campo andaluz, con la mayor parte de los interiores filmados en Madrid. Los créditos señalaban: «Guion de Ennio de Concini, Luigi Emmanuelle, Roberti Sergio Leone, Duccio Tessari y Sergio Corbucci», y cada una de las compañías productoras insistió en un nombre por delante del título para representar sus intereses y proteger su inversión: Fernando Rey (que interpretaba al malvado sumo sacerdote de Isis y que, según Leone, «vino con el dinero español»), Annemarie Bauman y la entonces poco conocida Christine Kauffman («una joven y sorprendente actriz alemana a la que descubrí»). La historia –señalaban los créditos– estaba «libremente adaptada de la novela de Bulwer Lytton».

La *Pompeya* de Bonnard era la octava versión cinematográfica de la extensa novela de Lytton, un auténtico *best-seller,* publicada por primera vez en 1834 y poderosamente promocionada por la conveniente erupción del Vesubio justo antes de su publicación. Situada contra el fondo de la erupción de agosto del año 79 d.C., la novela contaba la historia de amor del noble ateniense Glaucus y la muchacha griega Ione, interrumpida por el perverso sacerdote egipcio Arbaces, que asesina al hermano de Ione y acusa falsamente a Glaucus del crimen. Cuando finalmente el volcán entra en erupción, una florista ciega llamada Nydia, enamorada de Glaucus, lo rescata de ser entregado a los leones en la arena, lleva a los dos amantes a una nave de rescate y luego se ahoga, dejando que Glaucus e Ione naveguen hasta Atenas y se conviertan a la nueva fe del cristianismo. La *novela metafísica* de Lytton era un ejemplo de la amplia fascinación surgida entre los pintores, filósofos y escritores ingleses de principios de la década de 1830 hacia las grandes catástrofes naturales y las lecciones morales que había que aprender de ellas. No había ninguna evidencia histórica firme de la existencia de ninguna comunidad cristiana en Pompeya, pero eso no fue ningún impedimento para Bulwer Lytton[12].

Las versiones cinematográficas anteriores a 1959 se habían centrado en la erupción del Vesubio, el tema cristiano, los leones en la arena y el villano sumo sacerdote, pero habían pasado por alto buena parte del resto. Paolo Moffa, codirector (con Marcel l'Herbier), de la aburrida versión de 1949, fue el productor de la película de Bonnard, que, siguiendo a *Hércules desencadenado*, tuvo la oportunidad de

insuflar nueva vida a una tela vieja, con las ventajas añadidas para la taquilla del Eastmancolor y un proceso de pantalla ancha llamado Supertotalscope. Era dinero para viejas cadenas, por así decir. Leone recordaría que los primeros borradores del guion estaban escritos «en un estilo clásico, pasado de moda», una reescritura del film de 1949 pergeñada por el prolífico Ennio de Concini, colaborador de varios Macistes y Goliats. Leone se sintió impresionado por su trayectoria, pero menos impresionado por la forma en que trabajaba De Concini: «Era mucho mejor improvisando historias en directo, frente a los productores, que escribiéndolas [...]. Un día anunció que tenía una idea para un péplum llamado *Júpiter*. Y vendió esa idea por un montón de dinero. Fue a casa para empezar a escribir el guion. Tomó una hoja de papel en blanco y empezó: Olimpo. Exterior. De día. Hizo una pausa. Dejó caer la pluma: ¿Exterior? *¿Olimpo?* Eso simplemente no podía hacerse. Así que abandonó». Leone consideraba también al guionista como un oportunista: «De Concini había sido muy feliz escribiendo canciones fascistas antes de descubrir que era comunista y poeta. Bueno, comunista a tiempo parcial, en cualquier caso»[13].

Casi una quincena antes de que empezara el rodaje, Moffa anunció triunfante que Steve Reeves había firmado para el papel protagonista de Glaucus. Tras sus films de Hércules, Reeves estaba dispuesto a un cambio y calculó que *Pompeya* podía ser un paso adelante en la buena dirección. Glaucus sería ahora un centurión romano, en vez de un noble ateniense, para que encajara con la personalidad de Reeves. La novela de Lytton retrocedió aún más en la distancia. «Bonnard había imaginado el personaje como una especie de figura a lo James Bond –recordaría Leone–. Un hombre inteligente que pensaba las cosas, pero también un hombre de acción [...]. Tuvimos que cambiarlo todo a gran velocidad para Mr. Muscle Culture. Hubo que integrar de algún modo escenas a su estilo en la historia: una lucha con un cocodrilo, una secuencia donde la columna de un templo es alzada y destruida, etc. ¡Lamentable! De todos modos, Steve Reeves resultó ser un tipo agradable. Se aplicaba en flexionar sus músculos. Se aplicaba mucho menos en ejercitar su cerebro. Cuando conseguía subirse por un lado a un caballo, se caía del otro. Su físico creaba un cierto problema de equilibrio. Pero era manejable como actor. No era en absoluto pretencioso. Tampoco tenía una auténtica fuerza. Había que usar dobles para todo»[14].

Tan pronto como el equipo llegó a España para los exteriores, Bonnard cayó enfermo con una seria dolencia hepática. Nunca le gustó trabajar fuera de su base en Roma. Así que Leone se encontró a cargo de la producción, un papel para el que estaba manifiestamente preparado. Mientras Bonnard estaba convaleciente, su ayudante reunió apresuradamente un equipo para completar la película. Primero telefoneó a su gran amigo Sergio Corbucci a Roma y le invitó a dirigir las secuencias de acción. La carrera de Corbucci estaba sufriendo un bache, como consecuen-

cia del desastre comercial de un melodrama titulado *I ragazzi dei parioli*, y se mostró extremadamente contento de convertirse de nuevo en director de una segunda unidad. Puesto que Corbucci hablaba bien el inglés, estaría bien equipado para manejar a "Mr. Muscle Culture". Entonces Leone nombró a Duccio Tessari, que había colaborado en algunos guiones sin acreditar para De Concini en el pasado, como su propio ayudante. El cámara de la segunda unidad sería Enzo Barboni, su asociado desde hacía mucho tiempo; Franco Giraldi rodaría los interiores. Era la primera vez en su vida profesional que Leone se veía rodeado por un equipo de cineastas más o menos jóvenes: los ex críticos Corbucci y Giraldi habían nacido en 1927 y 1931 respectivamente, Tessari en 1926. Sólo Barboni pertenecía al ambiente de Leone, tras actuar como cámara para el Instituto Luce durante la guerra y trabajar posteriormente en segundas unidades para Zinnemann, Walsh y Wyler. Corbucci había hecho unos pocos largometrajes de bajo presupuesto, Tessari había sido ayudante de Gallone y Cottafavi, pero la experiencia de trabajar juntos en *Pompeya* y su posterior éxito en taquilla harían despegar sus carreras. Más tarde, en los años sesenta, Leone, Corbucci, Tessari, Barboni y Giraldi dirigirían, entre todos, más de treinta *westerns* italianos. Fueron los padres fundadores del género.

Sergio Corbucci insistiría más tarde en que *Los últimos días de Pompeya* sembró las semillas de las cuales creció el *western*: «Vi que en España había esos magníficos caballos, esos extraordinarios cañones, ese paisaje desértico que se parecía mucho a México, o a Texas, y más bien como yo imaginaba que serían. Así que mientras estábamos rodando *Pompeya*, a menudo nos decíamos los unos a los otros: "Espera un minuto, podríamos hacer un sorprendente *western* aquí, ¿no crees?"»[15]. Además, Corbucci afirmaba que muchas de las características del péplum (el superhéroe, el entorno desértico, el espectacular estilo visual, los duelos ritualizados, la irónica relación con Hollywood) iban a ser trasladadas al próximo gran ciclo comercial de Cinecittà. Pero Leone, que más tarde tendió a minimizar muchos aspectos de su implicación en la locura del péplum, no estaba tan seguro. «Realmente nos divertimos enormemente en ese film, pero... Creo que los *westerns* hubieran llegado sin los films mitológicos. Eran algo diferente.» No podía recordar las conversaciones con Corbucci acerca de hacer «un *western* sorprendente», y decía: «España era ciertamente hermosa, el único problema era que estaba llena de policías. Hablábamos durante todo el día, de la mañana a la noche, y bebíamos sangría, ¡que hubiera soltado la lengua incluso de uno de los héroes de mis *westerns*! Francamente, no puedo recordar nada más»[16].

Ciertamente, Leone había estado fantaseando acerca de hacer un *western* desde mucho antes de que despegara el ciclo de los péplums: de ahí sus discusiones con Walsh y Wyler. Pero es muy posible que la experiencia de trabajar en *Pompeya* hiciera que la idea fuera practicable por primera vez. Lo que era nuevo era hacer uno

en «los extraordinarios cañones» de España, con los interiores filmados en sus propios estudios.

Los últimos días de Pompeya fue algo inusual entre los péplums, en el sentido que combinaba la exuberancia del tema Hércules/Maciste (en la persona de Steve Reeves) con la historia y los valores de producción de un film épico menor de Hollywood acerca de romanos y cristianos en la era posterior a la muerte de Nerón. El diseñador de producción Augusto Lega tuvo mucho cuidado al recrear la plaza del mercado, las calles adoquinadas y las villas de la ciudad de Pompeya, que fueron realmente destruidas en el último rollo. Y la publicidad norteamericana hizo hincapié en la espectacularidad del film, antes que simplemente en las dimensiones de los pectorales del héroe: «VED las enormes mandíbulas abiertas desgarradoras de carne del pozo de la muerte de los caimanes..., los martirizados cristianos arrojados a las hambrientas fauces de los enloquecidos leones..., el centurión Colossus, en lucha con bestias sedientas de sangre..., la desvergonzada orgía mientras los pompeyanos borrachos se abandonan a la diosa Isis..., los saqueos de los jinetes de la muerte encapuchados de negro..., LA AUTÉNTICA CIMA DEL ESPECTÁCULO». De acuerdo, se pedía a los espectadores que forzaran un poco sus imaginaciones a fin de proporcionar ellos mismos la mayor parte de esos atractivos, pero al menos *Pompeya* intentaba poner el dinero de los coproductores en la pantalla; y la United Artists se sintió complacida con el resultado.

Pompeya empieza realmente con algunos «jinetes saqueadores encapuchados de negro» que incendian una villa, masacran a sus habitantes y pintan una cruz cristiana en la pared antes de marcharse. Glaucus (Reeves) ha regresado del servicio activo como centurión romano, «a casa y al mar» cerca de Pompeya, en el año 79 d.C., sólo para descubrir a su familia asesinada y su villa saqueada..., al parecer por una secta clandestina de cristianos. Rescata a Ione (Christine Kauffman), la hija del cónsul, cuando su carruaje tirado por dos caballos pierde el control (sombras de *Ben-Hur*). En la plaza del mercado de Pompeya, Glaucus salva luego a un joven esclavo (Ángel Aranda) de ser azotado brutalmente por soldados romanos (que gritan «¡Cristianos asesinos!» mientras administran los azotes). Tras ser testigo de una orgía más bien descafeinada, cuyo anfitrión es el sumo sacerdote (Fernando Rey), Glaucus sigue la pista de la masacre hasta llegar a una organización con base en el templo sagrado de Isis, donde el sacerdote y la amante egipcia del cónsul, Julia (Annemarie Baumann), están recaudando fondos para financiar un levantamiento contra Roma. Después de que los cristianos, entre ellos Ione y su sirvienta ciega Nydia, se hayan reunido secretamente en unas cuevas para sus servicios de adoración, un grupo de jinetes armados entra violentamente y anuncia que el cristianismo se ha convertido en un delito capital. Los cristianos son entonces torturados (con látigos, potros, ruedas y hierros al rojo), mientras Glaucus escucha sus protes-

tas de inocencia. Julia asesina al cónsul Ascanius y culpa de ello a Glaucus, que ha empezado a frustrar sus planes. Glaucus cae por una elaborada trampilla en el templo, situada delante de una efigie de la diosa Isis, y se encuentra en una cámara subterránea llena de agua luchando con un cocodrilo (no un caimán, y ni siquiera sufre un rasguño). Aunque gana la lucha, Glaucus es condenado a muerte junto con los cristianos. Mientras los mártires son azotados hacia la arena, cantando himnos, Glaucus consigue arrancar sus cadenas de una roca donde están sujetas, estrangular a un hambriento león y atravesar a dos gladiadores con sus propias lanzas, antes de unirse a un grupo de arqueros mientras éstos abren fuego contra el palco real. Justo en ese momento el monte Vesubio entra en erupción: siguen escenas de pánico, saqueo, caída de edificios y la efigie de Isis se desploma sobre Fernando Rey mientras este cuenta su oro. Pero Glaucus nada cruzando el puerto en llamas para rescatar a Ione y partir en un barco hacia mar abierto.

Además de las mumerosas deudas de *Pompeya* con anteriores cintas épicas de Hollywood, a Leone le encantaba describir los intentos de último minuto de integrar a Steve Reeves en el guion. Como sugiere la sinopsis, las muchas exhibiciones de su poder muscular parecen impuestas posteriormente a la acción. Pero estas grandes escenas carecen del *brío* de los films de Hércules y Maciste que estaban siendo producidos en masa por aquel entonces. Sólo las secuencias de acción previstas desde un principio parecen bien planeadas y dirigidas con estilo. De ellas, el propio Leone fue responsable sólo de los jinetes encapuchados y de la antología de torturas; Corbucci dirigió el resto. Aunque todos los participantes recordarían lo mucho que se divirtieron durante el rodaje, *Pompeya* carece de humor. La implicación del Opus Dei en la producción quizás explique la solemnidad de las escenas con los cristianos: las catacumbas y las celdas de los condenados en particular se parecen a una celebración de escuela dominical. Pese a todo, *Pompeya* fue un gran éxito comercial, que recaudó 840 millones de liras en su primer estreno (sólo 70 millones menos que el récord establecido el año anterior por *Hércules*). A principios de los años ochenta fue reestrenada en Francia en vídeo, como «dirigida por Sergio Leone»; y, tras la muerte de Leone, como «dirigida por Sergio Corbucci». Ahora que Corbucci también ha muerto, quizá las versiones reviertan a los créditos originales: «dirigida por Mario Bonnard».

Cuando se le preguntó acerca de su implicación en el film, Leone replicó que, aunque había dirigido la primera unidad durante todo el rodaje, no se identificaba en ningún sentido con el producto terminado. Era sólo un trabajo y el film pertenecía a Bonnard: «Algunos críticos han escrito que mi primer film como director fue *Los últimos días de Pompeya*. Pero no es así [...]. No lo planeé ni lo concebí. Le di forma y coordiné a mis dos ayudantes Corbucci y Tessari. Además, el productor me dijo en términos inequívocos que mi nombre no aparecería en el film, que sería pre-

sentado como una obra enteramente de Bonnard. Estuve completamente de acuerdo con ello. Por aquel entonces tenía treinta años y me importaba un comino»[17].

Sin embargo, fue el éxito de *Pompeya* lo que dio a Leone la oportunidad de dirigir su primer film acreditado, *El Coloso de Rodas* (*Il colosso di Rodi*), y terminar con el monótono trabajo de recibir órdenes de veteranos directores que conocían a su padre. Pese a los muchos intentos posteriores de Leone de distanciarse de *Pompeya*, su debut como director tuvo mucho en común con ese film. Comparte algunos de los mismos actores, como Ángel Aranda, en papeles similares; el mismo equipo base de guionistas de Ennio de Concini más Tessari y Leone; los mismos socios de coproducción italianos y españoles (Cineproduzione y Procusa, esta vez con intereses franceses en vez de alemanes); el mismo director de fotografía (Antonio Ballesteros), diseñador de vestuario (Vittorio Rossi) y compositor (el prolífico Angelo Francesco Lavagnino); incluso la historia es sospechosamente similar: un guerrero errante descubre una elaborada conspiración, se une reacio a una banda de patriotas, es capturado por los villanos y encerrado en una gigantesca estatua (esta vez el Coloso en vez de la diosa Isis) y escapa de un terrible terremoto. Como admitiría el propio Leone: «El modelo directo para *El Coloso* fue de hecho *Pompeya* [...]. Pero la diferencia estaba en que esta vez utilicé esos datos sólo como puntos de partida. Yendo más allá de ellos, podía imaginar cualquier cosa. Respeté la estructura del género para mejor volverlo del revés»[18]. El resultado fue demostrar que los viejos hábitos no mueren fácilmente. El director de especialistas de *El Coloso* había sido uno de los dobles de Charlton Heston en la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur*.

Fue Paolo Moffa, que trabajaba para Procusa (Madrid), quien primero sugirió la idea de *El Coloso de Rodas*. Sabía que Leone había demostrado con *Pompeya* que era capaz de hacerse cargo de un film de acción de gran presupuesto. Moffa le mostró a Leone un artículo de una revista de historias populares ilustradas, "Las siete maravillas del mundo antiguo". Una de esas maravillas era la estatua de Apolo que se alzó cerca del puerto de Rodas entre los años 280 y 224 a.C., antes de ser destruida por un terremoto. Podía ser la base para un guion y Leone empezó a trabajar sobre la idea. Redujo la vida de la estatua: su historia empieza en el momento en que es desvelada la estatua, en el año 280 a.C., y termina con un terremoto unas pocas semanas más tarde. Añadió una trama acerca de un rey tirano de Rodas enfrentado a los luchadores griegos por la libertad, y convirtió el Coloso de 110 metros (en realidad tenía unos 30 metros de alto) en una prisión política y cámara de torturas secreta. Incorporó escenas típicas de la arena del circo y de las calles de Rodas durante el terremoto. E inventó un cansado personaje central que está visitando la isla de vacaciones y se ve envuelto involuntariamente en esas complicaciones. Entonces Leone tendió ese esbozo general a otro siete guionistas (entre ellos De Concini y Tessari), que lo hicieron todavía más complicado.

El desarrollo del guion proporcionó a Leone la oportunidad de «divertirme con algunas pequeñas ideas». El Coloso, con su antorcha de metal, se convirtió en un símbolo de la tiranía y una referencia satírica a la Estatua de la Libertad. «Esta estatua no daba la bienvenida a las masas apiñadas –explicó–: protegía el puerto más importante del Mediterráneo, arrojando fuego y azufre a los atacantes.» El personaje central estaría basado en el Cary Grant de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*) de Hitchcock: «Un niño mimado, un poco cansado de todo, que se encuentra involucrado en una serie de acontecimientos que no comprende, y que tiene que pasar todo su tiempo buscando formas de escapar de todo el mundo». La celebrada secuencia de Hitchcock del monte Rushmore tenía su eco en una lucha a espada, donde los soldados emergen de las orejas de la estatua y mantienen el equilibrio sobre sus brazos («Les pedí a los diseñadores que pensaran en el Coloso como si fuera los rostros de los presidentes en el film de Hitchcock»). La actitud despreocupada del héroe griego de vacaciones se vería contrastada con la seriedad y la formalidad de los miembros de la corte de Rodas. Habría una serie de repentinos *coups de théâtre* (los prisioneros revelándose como invasores fenicios, la heroína convirtiéndose en una traidora en el último rollo) y un montón de elaboradas y extrañas torturas.

Dominando toda la historia, y el puerto, estaría el Coloso en sí. Se construyeron dos secciones de treinta metros a tamaño real: de los pies a las rodillas, y del busto hasta la parte superior de la cabeza, para que la lucha a espadas pudiera filmarse sin necesidad de trucos. El plan original de Leone había sido poner el rostro de Mussolini en el Coloso, de modo que «pareciera el hermano gemelo de Benito», con las manos en las caderas. Finalmente se contentó con una escultura «en arte Dux», que se parecía un poco a una de las sesenta estatuas del Stadio dei Marmi (el Estadio de los Mármoles) dentro del Foro Mussolini junto al Tíber (de hecho el plan original para el Foro había incluido una estatua de cien metros «representando a Mussolini como el nuevo Coloso de Rodas», que hubiera competido con San Pedro en el dominio de los cielos de Roma. Finalmente fue resituada del monte Mario a un lugar menos prominente). El Coloso de Leone era «al estilo de» (como lo expresó el director) antes que una referencia explícita. El monte Rushmore y el Foro Mussolini no se hallaban, desde su punto de vista, a un millón de kilómetros de distancia[19].

Mientras era construida esa enorme estatua y justo antes de que empezara la parte española del rodaje, el asociado de Paolo Moffa tuvo una reunión con Leone para comprobar cómo iba el presupuesto. Evidentemente, con toda la excitación, Moffa había omitido hablarle a su asociado de ese artículo sobre *Las siete maravillas del mundo antiguo*. «Se frotó las manos con alegría y dijo: 'Cuénteme, Leone, ¿quién va a hacer el Coloso?'. Me quedé algo sorprendido ante la pregunta. Pero respondí: 'El arquitecto, por supuesto'. Abrió mucho los ojos. '¿Qué arquitecto?'

Sin dejarme amilanar por ello, respondí: 'El arquitecto que construirá la estatua'. El otro hombre se estaba volviendo más y más ansioso. "¿...qué estatua?" Expliqué de nuevo: 'El Coloso de Rodas. Era una estatua'. En este punto le dominó el pánico. '*¿Qué quiere decir, una estatua?* El Coloso, ¿no es un hombre poderoso, con grandes músculos? ¿Como Hércules?' Repetí calmadamente: 'No, era, y es, una estatua'. Entonces se puso a gritar: 'Estoy arruinado. ARRUINADO. ¡Poner tanto dinero en un film que es simplemente acerca de una estatua! Están ustedes locos, todos locos. Podríamos tener a Steve Reeves, ¡y ustedes hablan de *estatuas*!'. Se atragantó. Parecía a punto de perder el sentido. Intenté tranquilizarle. Le propuse: 'Puede tener usted escenas de acción sin que el héroe tenga que ser Sansón o Maciste'. No hubo nada que hacer. Su desesperación no hizo más que empeorar a medida que yo hablaba. '¿Le gustaría que el Coloso caminara sobre el agua y cruzara el puente? ¿Y aplastara a la gente bajo sus pies?' Una débil luz empezó a brillar en sus ojos. Suspiró aliviado y dijo: 'Es usted un GENIO. ¡Estamos salvados!'. Tras esa conversación, me dieron *carte blanche*»[20].

Aunque Leone disponía ahora de un presupuesto sustancial, una localización espectacular (el puerto español de Laredo, en la bahía de Vizcaya) y *carte blanche*, se esperaba que coordinara la producción en la mitad de tiempo. «Con dos meses de preparación extra –se lamentaría–, hubiera hecho un film mucho más personal.» Peor aún: en aquel largamente diferido debut como director, parece que tuvo algunas dificultades para establecer su autoridad. La preproducción, aunque precipitada, al menos le dejó la impresión de que estaba al mando del proyecto. Estaba trabajando con colegas de confianza (como el ayudante de dirección Michele Lupo, de *Bajo el signo de Roma*) y mucha de la gente técnica de *Pompeya*. Originalmente tenía intención de rodar el film en secuencia, «sin detenerme, día tras día en el plató». Pero las circunstancias no tardaron en complicarse, en primer lugar debido a los problemas logísticos de trabajar en España, que Leone hubiera debido conocer ya bien tras su experiencia con *Pompeya*, aunque como empleado antes que como empleador: «Realmente es el peor lugar del mundo para trabajar. No dejan de decir: 'Mañana..., nos ocuparemos de ello mañana'. Y luego no ocurre nada. Sí, el Coloso fue construido. Pero no los platós. Tuve que filmar todos los planos panorámicos desde un solo lado. Luego tuve que aguardar varias semanas para filmar el otro lado [...]. El programa de rodaje se desorganizó por completo y me vi obligado a improvisar sobre la marcha. Toda mi cuidadosa preparación por anticipado se fue al garete». En segundo lugar, Leone tuvo que enfrentarse a su protagonista y se vio completamente destrozado por la experiencia.

Los productores habían contratado a John Derek para que interpretara a Darío, y estaban encantados de haberse asegurado al hombre que había interpretado al belicoso cantero Joshua en *Los diez mandamientos* de Cecil B. de Mille cinco años

antes. Cierto que figuraba séptimo en la lista del *casting*, y no había hecho mucho más desde entonces, pero en términos de péplum su inclusión en el *casting* de *El Coloso* era un buen golpe. El problema al que se enfrentó Leone, sin embargo, fue que Derek se hallaba ahora en el proceso de transformarse en actor-director. Desde el momento mismo en que Derek llegó a Madrid, Leone estuvo convencido de que el protagonista de la cinta iba tras su puesto. Como de costumbre, ocultó sus propias inseguridades tras una demostración de jactancia. «Sé –admitiría más tarde– que esto no debería haberme preocupado, porque había preparado las cosas por anticipado de tal modo que, si era reemplazado, tendría que volver a rodarse todo de nuevo. Pero me *preocupó* [...]. Reuní al equipo para organizar algunos ensayos con el maestro de armas. Derek no quiso rebajarse a tomar parte en esos ensayos. Dijo que había sido especialista, que se hallaba en perfectas condiciones. Insistí, diplomáticamente, en que me encantaría ver cómo quedaba la escena con él en ella. Me interrumpió diciendo: 'Prefiero improvisar sobre la marcha'. Pacientemente, jugué a la modestia: 'YO soy incapaz –dije– de intentar rodar una escena de batalla sin preparar las cosas por anticipado hasta el más mínimo detalle. Me da la posibilidad de pensar exactamente en las posiciones de la cámara'. Cedió y prometió acudir al ensayo.

»Unas pocas horas más tarde pasaba yo por el estudio y vi a Derek en las sombras del plató. Estaba encuadrando con sus dedos como si fueran un visor, calculando el movimiento de la cámara entre dos columnas. Me arrastré detrás de él, sujeté sus dedos, los volví hacia sus ojos y restallé: 'Se supone que está usted delante de la cámara, no detrás'. No le dio importancia al incidente, me dijo que simplemente estaba probando para ver si la cámara podía pasar entre las dos columnas. En su opinión, no había espacio suficiente. Mi respuesta tomó la forma de mover simplemente una columna [...], con el recordatorio de que aquello era un plató, por lo que tales cosas eran posibles. Añadí que la cuestión de 'quién era el director' no tenía que preocuparle. Era *mi* forma de ganarme la vida, no la suya. Sonrió, y afirmó que por supuesto tenía completa confianza en mí. Pero los problemas no terminaron con aquello»[21]. Leone todavía se mostraba amargado acerca de ese incidente en los años setenta y ochenta.

La siguiente crisis se produjo durante los ensayos de la escena de la batalla. Al parecer, John Derek «esgrimía su espada por todas partes», divirtiéndose a costa del maestro de armas, que presentó una queja oficial a su director. «Llamé a la superestrella y le dije: 'Acaba de poner usted en ridículo al hombre cuyo trabajo es ayudarle a ensayar. Pero de hecho me está poniendo en ridículo *a mí*. Si no le gusta el hombre con el que está ensayando, venga y dígamelo *a mí* y demuéstreme que es incompetente. ¿De acuerdo? Pero no tiene ninguna base para quejarse de que es incompetente. Ya es hora de que entienda algunas cosas de por aquí. *Yo* soy el

director. Si digo que le quiero con barba, usted se pondrá una barba. Si cambio de opinión cinco minutos más tarde y digo que debe afeitarse, se quitará la barba. Si creo que luce mejor con media barba, se pondrá media barba. Si pienso en ello durante una hora y decido que después de todo ha de llevar una barba completa, volverá a ponérsela. LO HARÁ. Y me hallo en posición de hacer que se ponga y se quite esa barba todo el día si lo considero necesario. Yo tomo las decisiones. ¿Comprendido? Ahora dígame usted que es uno de los más grandes actores del mundo. En cuyo caso necesitará encontrar el más grande director del mundo, cosa que yo no soy, puedo asegurárselo. Voy a enviar un mensaje a la MGM y a Procusa, y el mensaje dirá que, en mi opinión, ha enmarañado usted demasiado las cosas. Si todavía está usted aquí mañana por la mañana, yo me voy'. Y telefoneé a la oficina de producción para darles de tiempo hasta el día siguiente para que reemplazaran a John Derek. Si no, yo tomaría el avión de las 12:30 para Roma. Colgué y volví al hotel.»

Pese al intento de última hora de la, por aquel entonces, señora Derek (Ursula Andress) de interceder, Leone se mantuvo firme. Y el hombre que había trabajado con Cecil B. de Mille fue despedido de *El Coloso de Rodas*. A las 11:30 del día siguiente era reemplazado por Rory Calhoun, que estaba en Roma y se hallaba disponible y dispuesto. Llegó al plató mientras Leone estaba ensayando una escena con Lea Massari, que interpretaba a Diala, la heroína que termina convirtiéndose en una traidora. Más tarde Leone recordaría: «Como él no sabía quién era yo, empezó a abrazar a todo el mundo, creyendo que eran yo. Finalmente, cuando descubrió dónde estaba, cayó en la piscina que había entre nosotros. Salió de ella riéndose. A partir de entonces todo fue maravillosamente. Además de lo cual encajaba mejor con el personaje que John Derek. Rory Calhoun era una especie de Cary Grant proletario. Lo cual era perfecto»[22].

En el guion, Darío se siente constantemente estupefacto por el hecho de verse implicado en una serie de complicados complots que no comprende. En determinamos momentos está a punto de pronunciar la clásica frase de incontables *westerns*: «Yo soy forastero aquí». Calhoun parece que comprendió el potencial cómico de eso desde el principio. Él y Leone decidieron contrastar la lánguida actuación de Calhoun (una sonrisa estereotipada y una expresión ligeramente como ebria) con el serio histrionismo de los demás actores principales: en especial Georges Marchal como Peliocles, el intenso líder de los rebeldes, y el volcánico Roberto Camardiel como Serse, con una extravagante peluca y unas barbas rojas rizadas. Darío llega a Rodas de vacaciones, se ve implicado pese a sí mismo en varias maquinaciones políticas, viste *griego* (en contraste con los remilgados habitantes de Rodas) e intenta mantenerse lejos de toda implicación emocional. «Te ordeno – dice Diala– que digas algo hermoso», a lo cual él contesta: «Estando tan cerca de ti

he perdido la voz». Así, casi por accidente, Leone encontró al personaje central, y los estilos contrastados de actuación, de sus *westerns*. Como más tarde recordaría: «Este contraste añadía un filo irónico al film, y Calhoun aportó mucho a él; era esa cansada imperturbabilidad que descubriría también en Clint Eastwood». Pero Darío no trabaja por dinero y lleva una túnica corta antes que un poncho greco-indio. Y su frase final («Sí, hay mucho trabajo que hacer aquí») implica que se quedará: casi como si el Hombre Sin Nombre hubiera decidido quedarse y reconstruir la comunidad de San Miguel.

En retrospectiva, no hay la menor duda de que el film contiene algunas *pequeñas ideas* distintivamente leonianas. A veces el extraño sentido del humor del director lucha con el generalmente serio desarrollo. Un viejo patricio lleva tapones para los oídos en la cama, para no oír el ruido de una tormenta; así no oye la pelea que se produce en la habitación contigua, en la que se lanzan jarrones, bandejas y esculturas que se estrellan contra su pared. Sólo despierta cuando uno de los luchadores por la libertad golpea un gong por error. El mismo patricio le dice a Darío: «A tu edad, sólo sufres por las mujeres. A la mía, sólo sufres porque las mujeres ya no te hacen sufrir». Serse grita: «¡Tengamos algo de *vida* aquí!», justo antes de recibir una flecha en el pecho. Hay un énfasis –inusual incluso para un péplum– en elaboradas torturas. Los luchadores por la libertad reciben una lluvia de ácido derramada a través de agujeros en el techo de la cámara de torturas; y a su líder Thar le colocan una gran campana de metal sobre su cabeza, que es golpeada varias veces por su sonriente torturador. Durante la secuencia en la arena (que tiene lugar de noche, a la luz de las antorchas), un esclavo es colgado encima de un pozo lleno de hambrientos leones, mientras un guerrero dispara flechas a la cuerda que lo retiene allí..., justo como Blondie disparará más tarde a la cuerda de la que cuelga Tuco por el cuello en *El bueno, el feo y el malo.*

El film está lleno de efectos *trompe l'oeil*: como cuando Rory Calhoun da un paseo a lo largo del desierto muelle, mientras un barco cargado de luchadores por la libertad intenta amarrar justo debajo de su línea de visión. O cuando la muchacha esclava Norte cruza junto a un caballo muerto en el desierto de piedras y descubre que los seguidores de Thar han sido masacrados. También hay sorprendentes momentos visuales, como cuando la cabeza del Coloso se abre y de ella brota plomo hirviendo; o cuando –en la secuencia más efectiva– cinco soldados se arrastran fuera de la oreja del Gigante para perseguir a Darío a lo largo de su hombro y brazo, sólo para ser lanzados al mar por la espada del ateniense; o cuando la gigantesca obra de arte resulta ser una prisión política. Son esos momentos los que el propio Leone recordará con más afecto: «Fue el primer film en el cual *jugar con las apariencias* se convirtió en algo importante en mi trabajo. Un enfoque que favorece la ironía. No hubiera hecho el film si no hubiera tenido al menos alguna posibilidad

de practicar este tipo de juego. Disfruto jugando con la ilusión y el *trompe l'oeil*..., no es una coincidencia el que me encanten las pinturas de René Magritte, que me gustaban ya por aquel entonces»[23].

Pero tales «pequeñas ideas» nunca llegaron al «auto de fe del género» que Leone afirmó posteriormente estar intentando. Las espectaculares escenas estereotipadas y los muchos giros irónicos de la trama parecen predecibles y mecánicos, casi como si Leone estuviera abiertamente preocupado por «respetar al público que disfrutaba con esos films». No hay ningún intento de crear una relación creíble o compleja entre ninguno de los personajes. No nos importan lo suficiente las víctimas de esos diversos desastres porque no sabemos lo suficiente de ellas. El diálogo está lleno de solemnidades codificadas («Esperemos que todo el Olimpo esté de nuestro lado»). Los elementos visuales en Supertotalscope (usando de nuevo lentes anamórficas, con una relación 2,35:1, desarrolladas por el laboratorio ATC en Roma) son mucho más sofisticados que los verbales. No es sorprendente que los críticos italianos emplearan la mayor parte de sus columnas en ensalzar las hermosas localizaciones, la energía y el ritmo del film, su sentido de la escala y del peso, y la imaginación visual de Leone. Pero con sus 142 minutos (127 en Gran Bretaña, 128 en Estados Unidos), la mayoría de ellos estaban de acuerdo en que necesitaba más que unas pocas «pequeñas ideas» para mantener a raya el sentido de *déjà vu* del público. Sea como fuere, *El Coloso de Rodas* fue un enorme éxito en la taquilla italiana: 657 millones de liras, no a la altura de *Hércules*, pero sí por delante de los Macistes, Sansones y Goliats. A lo largo de los siguientes años aparecerían las inevitables pseudosecuelas, desde *Il Colosso dell'Età di Pietra* (1962) hasta *Il Colosso di Roma* (1965): en ambas el Coloso, por supuesto, era «un hombre poderoso de enormes músculos». El veredicto de Sergio Leone sobre el film, en retrospectiva, fue: «No está mal, en particular todos los aspectos *kitsch* de diseño y vestuario, que se añadían a la parodia del péplum. La acumulación de tanto mal gusto realzaba su fascinación: un film hecho de estuco y joyería de imitación».

Leone tendía a tratar el film, como toda su obra pre *Por un puñado de dólares*, como un trabajo hecho para ganar dinero. Afirmaba haberlo hecho «por el pan y la mantequilla, para pagarme mi luna de miel en España». Ciertamente generó un aluvión de ofertas de trabajo. «Me vi obligado a rechazar como unos seis "Macistes" al día. Cuando me ofrecieron dos de esos films, tan sólo tenía 200.000 liras en mi cuenta corriente. Demoré firmar el contrato hasta el día siguiente. Carla, mi reciente esposa, me dijo: 'Si realmente no te gusta hacerlas, deberías rechazarlas. Alguna otra cosa saldrá'. Lo que salió fue un guion para un film»[24].

Así fue como Leone contribuyó, con otros siete guionistas, al guion de *Le sette sfide*. El film fue dirigido por Primo Zeglio y estrenado en 1961. Leone había trabajado con Zeglio un par de años antes, como ayudante de dirección en *La vengan-*

za del corsario (*Il figlio del Corsaro Rosso*), inspirado en otra novela de Emilio Salgari. *Le sette sfide*, una coproducción italoyugoslava, con localizaciones cerca de Zagreb, empieza con el Gran Kan intentando acabar con las guerras tribales forzando a los caciques a solventar sus problemas a través de duelos individuales cara a cara. Iván (Ed Fury) se enfrenta en seis duelos a su enemigo Amok, pero es derrotado por una trampa en el séptimo. Se retira dolido, pero decide volver a desafiar a Amok, que mientras tanto ha asesinado a su amada Tamara (Elaine Stewart). En el maratoniano desafío final, Iván y Amok mueren, y el hermano de Iván, Kir, se hace cargo del liderazgo de la tribu. La "Rivista del cinematografo" afirmaba que «la mejor parte es la primera, dedicada enteramente a una serie de duelos: interesantes, violentos e ingeniosos; la segunda parte pertenece más al mundo de los seriales, construida alrededor de la *vendetta* habitual». La ambientación del film, la era de Gengis Kan, iba a hacerse popular durante la fase final del boom de los péplums, en parte debido a que las localizaciones yugoslavas parecían proporcionar un fondo creíble a las hordas mongolas. El film de Zeglio recaudó 419,6 millones de liras en taquilla.

Luego Leone concibió la idea de otro péplum, esta vez situado alrededor del 763-753 a.C., la era en que, según el folclore, Rómulo fundó la ciudad de Roma. Sorprendentemente, nadie había pensado antes en esta época; aunque la historia de Rómulo y Remo proporcionaba una excelente oportunidad para presentar a dos culturistas como los hermanos gemelos y rivales, y el entorno (madera, cuero y bosques) ofrecía un muy agradecido respiro a las columnas de piedra, togas y plazas del mercado. Leone registró rápidamente el título *Rómulo y Remo*, y elaboró un detallado tratamiento. Las secuencias de apertura y cierre no iban a tener virtualmente diálogo; sólo música, sonidos naturales e imágenes para evocar la leyenda.

La escena de apertura muestra a una mujer con una capa verde, colocando dos lloriqueantes bebés en una pequeña balsa de madera, metiendo dos medallones en sus pañales y contemplando cómo se alejan flotando por el Tíber. Llegan unos jinetes y rodean a la mujer, mientras los bebés desaparecen de la vista. La balsa se encalla entre algunas cañas y una loba oye a los bebés aullar de terror. La loba vuelve la balsa de lado y olisquea. Fundido. Un pastor que atiende a su rebaño con su perro ve una loba en el horizonte y dispara una flecha, alcanzando al animal en el costado. El pastor encuentra a los dos bebés en una cueva, rodeados de cachorros de lobo, con sus gritos mezclándose con los gruñidos de los cachorros. Se los lleva consigo. La loba herida contempla su marcha, jadeando.

La secuencia de cierre muestra a Rómulo abriendo un único y profundo surco en un fértil valle, con dos bueyes y un arado. Soldados y peregrinos lo rodean, formando un largo círculo, y observan. «En nombre de los dioses inmortales –grita Rómulo–, me proclamo rey de esta ciudad.» Mientras los peregrinos avanzan unos pasos

para rendir obediencia a Rómulo, un solitario jinete aparece en la distante ladera de la colina. Cruza el valle y dirige su caballo a pisotear el surco. Mientras su caballo patea, Rómulo dice: «Eres tú quien quiso esto, Remo», e inician un duelo cara a cara ante el círculo de espectadores. Hay varias tomas del duelo, desde diferentes puntos del círculo, acompañadas por el resonar de tambores. Primero se usan los puños, luego piedras, luego los cuernos de los bueyes, luego espadas cortas. Al final Rómulo clava su arma a Remo y una toma desde un helicóptero muestra (sucesivamente) el cadáver de Remo tendido cruzado sobre el surco, Rómulo de pie sobre él, el círculo de peregrinos y soldados, el surco que parte en dos el valle y, en el borde del valle, un semicírculo de tropas montadas sabinas. Mientras las tropas avanzan, el círculo interior se apiña alrededor de Rómulo, que alza la vista al cielo. La música (ahora orquestal) asciende en un crescendo. «Este –entona la voz del narrador– es el final de la leyenda y el principio de la historia de la ciudad más grande del mundo, la ciudad eterna... ¡ROMA!»

Entre estas dos altamente retóricas secuencias, la historia de *Rómulo y Remo* (*Romolo e Remo*) estaba rellena con una subtrama que implicaba al rey de los sabinos, sus guerreros y su hermosa hija Julia (la dama buena, contrastada con la dama mala Tarpeia). Se desarrolla una intensa rivalidad entre el amante de la paz Rómulo y el machista Remo: Rómulo es torturado, atado a una rueda que gira y azotado, luego lanzado a la arena con un oso hambriento. Una caravana de carros de pioneros se dirige hacia una mítica «ciudad más allá de la montaña de fuego, en el valle de las siete colinas», sólo para ser acosada por la caballería sabina (al estilo indio) antes de dividirse en dos mitades (estilo *La caravana de Oregón* [*The Covered Wagon*]). Una de esas mitades, al mando de Rómulo, toma la ruta del bosque, mientras que la otra, al mando de Remo, intenta cruzar la montaña de fuego pero es diezmada por la lava fundida. Hay una batalla con los sabinos en un puente que cruza un barranco. El valle es descubierto y Roma fundada.

Leone participó en el guion, que fue desarrollado por el equipo de *Pompeya*: Ennio de Concini, Duccio Tessari y Sergio Corbucci, más Luciano Martino (de *El Coloso*) y Franco Rossetti. Enzo Barboni firmó como director de fotografía, Franco Giraldi como director de la segunda unidad. El director de especialistas fue Benito Stefanelli. El reparto era sólido, con Steve Reeves y Gordon Scott (los músculos más conocidos del péplum, en su único film juntos) como los dos hermanos, Massimo Girotti como el rey de los sabinos, Jacques Sernas como el escurridizo secuaz Cursius y Virna Lisi como Julia, que se baña debajo de una cascada en plena naturaleza con un minipéplum. Sólo las bailarinas eran llamativas por su ausencia; puesto que Roma todavía no había sido fundada, evidentemente aguardaban entre bastidores. Pero la perspectiva de dirigir *Rómulo y Remo* no atraía a Leone: «Ya que Corbucci me había respaldado tan efectivamente en *Pompeya*, le pedí que lo hiciera

en mi lugar. Fue mi regalo para él. A partir de entonces, su segunda carrera como director despegó realmente». Sin embargo, el crédito de «historia original de Sergio Leone» no cayó en vacío. Porque *Rómulo y Remo* se convirtió en una de las contribuciones más efectivas de todo el ciclo, ganando 712 millones de liras. Como señala Derek Elley en su estudio "The Epic Film", el guion «retiene imaginativamente el carácter legendario de la historia [...]. Visualmente el film es muy cuidadoso con los detalles del período romano primitivo»[25]. El diseño de producción recayó en un joven arquitecto, Giancarlo Simi.

Leone tenía por aquel entonces 31 años, y era un experimentado ayudante de dirección que había dirigido dos films importantes (uno acreditado, el otro no) y un cortometraje. Se había probado repetidamente a sí mismo como un segundo al mando obediente y de confianza que podía, cuando surgía la necesidad, asumir el mando de los proyectos, a tiempo y dentro del presupuesto. Según Sergio Donati, Leone estaba, «por aquel entonces, considerado muy alto en la industria cinematográfica italiana por sus cualidades como técnico». Luciano Vincenzoni añade: «Era un joven obstinado [...]»[26]. Leone había contribuido también, o había originado, varios guiones. Así, es sorprendente que se resistiera a todas las ofertas de encargos de dirección, y siguiera trabajando con guiones que daban origen a películas de éxito. Había sido un agresivo ayudante de dirección y el incidente con John Derek mostraba que podía desplegar un recio temperamento cuando se veía acorralado. Le gustaba mostrar sus conocimientos sobre cine a sus colegas italianos. Quizá no se sentía a gusto trabajando en péplums. Quizá todavía no había decidido la dirección que debía tomar su carrera. Ciertamente, hallaba difícil cortar el cordón umbilical. Cada vez que se encontraba librado a sus propios recursos, y en una posición en la que la responsabilidad era exclusivamente suya, parecía querer regresar a los brazos de su extensa familia.

Justo antes de comenzar *El Coloso de Rodas*, Leone se casó con Carla Ranalli. La había conocido hacía más de diez años, cuando él tenía diecinueve y ella era una quinceañera pequeña para su edad: «Por aquel entonces tenía dieciséis años, pero no parecía tener más de doce. En aquella época uno de mis amigos de la infancia salía con ella. Le dije que debía tener algún problema, para querer salir con una chica tan diminuta. Argumentó que no era tan bajita. En cualquier caso, ella se había resistido con éxito a todos sus avances. Y perdí el rastro de Carla durante los siguientes diez u once años. Luego, una noche, yo iba camino de alguna función con una *starlet* rubia del brazo [...]. Un coche vino a recogernos a Cinecittà. Resultó que el conductor del coche era nada menos que Carla. No la reconocí. Pero ella sí me recordó y, lo que es más, me recordó nuestros encuentros todos aquellos años antes. Me sentí asombrado. Así que abandoné a la hermosa rubia y pasé toda la velada recordando el pasado con ella. Entonces todavía no lo sabía, pero la historia de

nuestra vida juntos había empezado. Y cuando le dije a mi amigo de la infancia que iba a casarme con Carla, se quedó absolutamente pasmado»[27].

La propia Carla recuerda muy bien sus primeros encuentros: «Debo admitir que no me gustó, porque se pasaba todo el tiempo haciendo el chuleta. Llevando la última moda en camisas de colores brillantes y siempre manteniendo una pose. Estaba empezando a trabajar en el cine y no dejaba de recordarle este hecho a todo el mundo. A mí no me gustaba el negocio del cine más que lo que me gustaba su imagen. Tenía formación como bailarina, ballet clásico. Luego nos vimos de nuevo en una fiesta, en casa de un amigo. Tenía que recoger a todo el mundo en mi coche y llevarlos a la fiesta. Y recogí a Sergio fuera de uno de los grandes puestos de periódicos de Via Veneto. Todo el mundo se sentaba en la parte de atrás del coche, pero él se sentó en el asiento delantero, a mi lado. Al cabo de unos momentos le dije: 'Estoy segura de que te conozco [...]. ¿No nos hemos visto en alguna parte antes?'. Miró por el parabrisas, sin volver la vista hacia mí [...]. Dije: «Creo recordar que eres ayudante de dirección. ¿Todavía sigues haciendo eso?». Siguió mirando al frente, sin volver la vista hacia mí, y yo seguí hablando y hablando y haciendo preguntas [...]. Luego, finalmente, dije: 'Creo que te llamas Sergio'. Y entonces se volvió hacia mí y empezó a mostrar algún interés. Había venido a la fiesta con una belleza impresionante, una *starlet* de al menos dos veces mi tamaño [...], en todos los sentidos. Pero pasamos toda la velada juntos, charlando en un sofá. Estaba lleno de modesto humor, de ironía, chistes sobre sí mismo [...], y todo aquello me encantó. Lo primero que tuvimos en común fue este sentido del humor y esta actitud crítica hacia la vida. Un sentido del ridículo. Él era *molto simpatico*. Un gran contador de historias. Y tenía un montón de historias que contar»[28].

Durante el tiempo que salieron juntos, Sergio fue a ver las actuaciones de Carla en el teatro de ballet clásico de repertorio de Roma. Teniendo en cuenta sus no disimuladas opiniones sobre el tema de la ópera y el ballet, esto tenía que ser un signo de que las cosas iban en serio. Carla recuerda: «Tenía un oído maravilloso para los sonidos. No un oído musical [...], siempre cantaba desafinado. Pero era hipersensible a los sonidos cotidianos. Sin embargo, no tenía mucho tiempo para el repertorio clásico y sus convenciones. Después de que nos reuniéramos de nuevo, vino a verme actuar en la Ópera de Roma. Pero luego dejó las cosas muy claras: '¡Hazme saber cuándo entras y sales del escenario, para no tener que soportar todo el resto!'»[29]. De hecho, el nombre de Carla Ranalli puede hallarse en los créditos de *El Coloso de Rodas* como coreógrafa de las distintas danzas que entretienen a la nobleza de Rodas. «Mi formación resultó muy útil ahí», dice Carla. Pero, según Sergio, la *desgracia* de su estatura hizo que su carrera en el escenario nunca progresara muy lejos: «Por aquel entonces, para convertirte en una estrella del ballet clásico, simplemente *tenías* que tener la altura de una modelo».

Entre su primer encuentro con Carla y el inicio de su *vida juntos* en 1959-60, Sergio había salido (durante varios años, intermitentemente) con una mujer que había sido elegida "Miss Somalia" a principios de los años cincuenta, hija de padre italiano y madre zanzibaresa. Al principio disfrutaba con el espectáculo de los jóvenes lobos romanos aullando al paso de la pareja por las calles, o en la playa. Pero finalmente empezó a cansarle. También había salido con un surtido de *starlets* y gente del cine, normalmente como escoltas en veladas o cenas cinematográficas, pero ninguna de esas relaciones llegó a ser seria.

El archivo familiar incluye varias fotografías de Leone bailando con hermosas actrices en lugares nocturnos de moda de Roma. Después de que él y Carla se vieran de nuevo, decidieron muy pronto vivir juntos. Pero, como en muchos aspectos de la vida de Leone, era importante para él que su padre diera su aprobación. Vincenzo no había aprobado su elección de carrera, pero quizá las cosas fueran mejor esta vez. Vincenzo era por aquel entonces un hombre muy enfermo, en el último año de su vida. Carla nunca llegó a conocerle, pero recuerda que «poco después de que Sergio y yo nos encontráramos de nuevo, él fue a visitar a su padre al sur de Italia, cerca de Nápoles, un lugar llamado Torella dei Lombardi, en el distrito de Avellino. Cuando llegó allí, Sergio le mostró nerviosamente a su padre una fotografía mía y dijo: 'He conocido a esta chica y me gusta mucho'. Vincenzo respondió: 'Sí, hay en ella una expresión inteligente. ¡Estoy de acuerdo contigo!'»[30].

Puede que se sintiera aliviado de que su hijo mostrara finalmente signos de sentar la cabeza.

Poco después de casarse, Carla se reunió con su flamante esposo en la localización de la bahía de Vizcaya para el rodaje de *El Coloso*. Luego se instalaron en la Via Gaetano Capocci de Roma, antes de trasladarse, unos siete meses más tarde, al Viale Jonio, donde vivirían los siguientes cinco años. Puesto que Sergio había estado viviendo en casa de Mario Bonnard desde que su padre se retirara a Avellino en 1949, esta fue, en cierto sentido, la primera vez que abandonaba definitivamente el hogar paterno. Y ocurrió justo en el momento en que emergía profesionalmente de debajo del ala de Bonnard. Su vida doméstica era ahora suya propia e hizo su primer debut como director. El 26 de noviembre de 1961 nació la primera hija de Sergio y Carla, Raffaella. El matrimonio con Carla puso en contacto a Sergio con su cuñado Fulvio Morsella, que más tarde se convertiría en su consejero de negocios y productor. Morsella había vivido en América durante varios años y era traductor de libros técnicos, además de intérprete profesional. Desde entonces sería la *voz inglesa* de Sergio. La primera impresión que produjo Sergio Leone en Morsella fue que «su don particular era conseguir que las cosas parecieran espectaculares, en cualquier aspecto de su vida. Era –no sé si la palabra es aceptable– 'espectacularizador', tanto en sus films como en su hogar»[31].

Pero en 1961 Sergio dio un sorprendente paso atrás en su carrera, aceptando de nuevo convertirse en director de la segunda unidad. El film era *Sodoma y Gomorra* (*Sodom and Gomorrah*), una coproducción con Estados Unidos; la gran atracción esta vez fue que trabajaría con Robert Aldrich. «A Aldrich le había encantado *El Coloso de Rodas* –recordaría Leone– y, así, me pidió que dirigiera la segunda unidad y todas las secuencias de batalla de su película.» Ésas debían ser rodadas en Ouad Zazate y Marrakech (Marruecos), mientras la primera unidad tenía su base en los estudios Titanus de Roma. Era la oportunidad de trabajar con el hombre que había hecho el gran *western Veracruz* (*Vera Cruz*), la gran aventura desenfrenada y picaresca de cactus y crucifijos que, según François Truffaut, había introducido la ironía en el género. Más recientemente, Aldrich había rodado *El último atardecer* (*The Last Sunset*), con una de las más grandes secuencias de *ajuste de cuentas* en su duelo final entre el torturado Kirk Douglas, vestido de negro, y el furioso chico bueno Rock Hudson. Leone admiraba también los films de Aldrich de mediados de los años cincuenta: *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*), *The Big Knife* y *Attack!*[32].

Goffredo Lombardo, de Producciones Titanus (Roma), llevaba intentando hacer despegar *Sodoma y Gomorra* desde hacía años. Primero con Robert Siodmak, luego con Carlo Bragaglia, que tenía varios péplums en su haber. Más recientemente, Lombardo inició negociaciones en Hollywood con Joseph E. Levine, que había hecho una fortuna llevando *Hércules* a Estados Unidos. Levine quedó tan impresionado sólo por el título que, sobre la marcha, puso el 80 por ciento del primer millón de dólares requerido por la Titanus para arrancar la producción. También subió la apuesta sugiriendo a Stewart Granger y Pier Angeli para los papeles protagonistas, y decretando que Bragaglia fuera dejado al margen. Así, Robert Aldrich fue llamado a Italia, pero su encuentro inicial con los guionistas fue mal, como recordaría el revisor de guiones Alessandro Continenza: «Dijo que la proverbial opulencia, la rutilante majestad de Sodoma, era probablemente subjetiva y no objetiva, porque para los judíos, un pobre pueblo nómada pastoril, todo lo que contrastaba con su pobreza *parecía* opulencia. Así que dije: 'Muy bien, de acuerdo. Pero, ¿adónde quiere llegar? Aquí no estamos hablando de realismo, ¿verdad?'. En cualquier caso, yo ya había leído esta idea una y otra vez en unos veinte de los treinta guiones que había hojeado, de modo que añadí: 'Está previsto que el film empiece a rodarse pronto, de modo que será mejor que decida lo que quiere hacer'». Al final el guion fue firmado por Giorgio Prosperi, que tenía contrato con Lombardo[33].

Aldrich contactó con Sergio Leone por dos razones. En primer lugar, deseaba que Leone se hiciera cargo de la segunda unidad: una asignación que amenazaba ya con ser a la vez compleja y costosa. En segundo lugar, deseaba que Leone aceptara el crédito como "codirector" y "colaborador". Esta última petición se debía a un tecnicismo en el sistema de subvenciones del Estado italiano bajo las cuales iba

a realizarse el film. Si se empleaban homólogos italianos, de nombre si no de hecho, en cargos importantes, entonces *Sodoma y Gomorra* podría aspirar a una sustancial subvención del gobierno italiano. Así, Leone sería el "director de la versión italiana", y en los carteles originales italianos los créditos dirían: «Un film di Robert Aldrich. Regia di Sergio Leone». De hecho, Leone trabajó en el film durante un total de ocho semanas como director de la segunda unidad: dos semanas para filmar la secuencia de la batalla con que concluye la primera parte del film, el resto «aguardando por ahí con un millar de jinetes y un equipo de setenta personas a que llegara el vestuario y las armas».

Tristemente, como había ocurrido tan a menudo en el pasado, la experiencia de trabajar con uno de sus grandes héroes cinematográficos resultó ser una decepción para Leone: «Desde el momento mismo en que nos conocimos, las escamas cayeron de mis ojos. Afirmó que iba a hacer *La dolce vita* [...], en versión antigua. ¡Ay! Esta idea alcanzó el límite de su audacia con el hermano de la reina chupando el dedo de su hermana. Para Aldrich, al parecer, este era el epítome de la perversión. Desde un principio nadamos positivamente en la demencia. El jefe de la producción italiana era un hombre llamado Borgogni. Era un viejo estadista en la industria y un hombre de gran cultura. Tras leer el guion definitivo, corrió a Aldrich, que le pidió su opinión. Borgogni respondió: 'Creo que se ha deslizado un pequeño error en el concepto básico del film. Signor Aldrich, Sodoma y Gomorra eran de hecho dos ciudades distintas. No una ciudad con un doble nombre. Pero en su guion de rodaje, Sodoma y Gomorra se han convertido en una sola ciudad'. Al borde de una apoplejía por la rabia, Aldrich lo echó de la habitación»[34].

En el film terminado, se supone claramente que imaginamos que se producen todo tipo de excitaciones eróticas en la corte sodomita, a juzgar por las sugestivas miradas hacia fuera de la pantalla de la reina Bera (Anouk Aimée) a sus doncellas favoritas, y la débil sugerencia de incesto en su relación con su hermano Astaroth (Stanley Baker). Como Aldrich confesó más tarde: «Por la misma naturaleza de una película sobre Sodoma y Gomorra, esperas alguna oblicua, y esperas que sabrosa, referencia a un comportamiento moral desviado [...]. Pero si alguien dice: "¿Dónde está el pecado de Sodoma?", y no hay ninguno, entonces tienen derecho a quejarse». Y eso es precisamente lo que hicieron la mayoría de los críticos cuando se estrenó el film. La revista "Time" opinó que «*Sodoma y Gomorra* es la primera película que ha intentado contar la historia de la sodomía a los niños». No había nada que justificara la nube en forma de seta con la que Aldrich insistió en destruir al final las ciudades gemelas de la llanura. Sólo las habituales torturas de los péplums, pero con un presupuesto mayor[35].

Leone fue responsable de la filmación de las escenas a gran escala que implicaban la carga de la caballería de los feroces nómadas de la tribu elamita. En la historia,

los elamitas, bajo el mando de su cacique Segur (Daniele Vargas), conspiran con Astaroth para derribar a la reina Bera y hacerse con el control de Sodoma y Gomorra. Los hebreos, que han acordado alquilar el valle del Jordán a Bera por un período de siete años, y así proporcionarse un amortiguador contra los elamitas, se descubren finalmente en primera línea del conflicto. Siguiendo la inmortal frase de apertura del film, pronunciada por el cacique elamita («Id con cuidado con las patrullas sodomitas»), los jinetes vestidos de negro aparecen en tres secuencias separadas, todas ellas rodadas por Leone. En la primera, la caballería elamita ofrece una elaborada «exhibición de nuestra marcha y nuestro dominio del caballo» en beneficio de Astaroth. En la segunda, la caballería avanza resonante hacia la cámara, ilustrando gráficamente el alarde del cacique: «¿Veis alguna falta de espíritu aquí?».

En la tercera, con mucho la secuencia más excitante y visualmente ambiciosa de todo el film, la caballería elamita ataca a los hebreos en el valle del Jordán. Esta secuencia, filmada según un *storyboard* dibujado por el director artístico Ken Adam, empieza con los elamitas siendo vistos en la distancia durante una ceremonia de boda hebrea. Los hebreos se retiran a sus posiciones predispuestas alrededor del dique que han construido para irrigar el valle. Los elamitas, conducidos por su cacique en su carro de guerra, las lanzas preparadas, cabalgan en formación entrando en el campamento hebreo, para hallarlo abandonado. El frustrado cacique da la orden: «No se tomarán prisioneros. La palabra del día es MATAR», y conduce a sus hombres a toda velocidad a través del valle, directamente hacia la trampa hebrea. Un muro de llamas, a través de la entrada de un cañón, encierra a la caballería. Lot (Stewart Granger) ordena a sus hijos romper el dique a la cabecera del cañón. Las tropas elamitas se retiran en desorden; la mayoría de ellas, incluido el cacique, se ahogan, derribadas por piedras arrojadas desde eslingas o golpeadas por flechas que silban en el aire, *à la Enrique V*. La apertura del dique ha revelado enormes depósitos de sal, que proporcionan a los hebreos justo la ventaja económica que han estado esperando. «Abrid tiendas –exhorta Stewart Granger–. Conseguid pesos honestos, medidas justas. La tiranía sodomita ha terminado. ¡SAL!» Fin de la primera parte. Muchos críticos elogiaron la carga de los elamitas, que parece que requirió un *cast* de al menos un millar de personas y combina tomas desde un helicóptero, una pista cavada exprofeso para tomas a ras de suelo, una cámara en un vehículo en el centro de la acción (las huellas de los neumáticos son claramente visibles), unos primeros planos de cascos, rostros, lanzas, todo ello montado con un ritmo acelerado, hasta que la carga se detiene bruscamente cuando las llamas se alzan cruzando el desierto. La secuencia parecía completamente autónoma y prescindible, y no encajaba en ninguna parte con la historia: pero al menos era dinámica y espectacular. Y, según Leone, «esas secuencias de acción me dieron ciertamente algunas ideas [...], el esqueleto de escenas más grandes en mis films posteriores»[36].

La unidad de Leone tenía su base a cincuenta kilómetros al sur de Marrakech, en localizaciones aprobadas por Aldrich, porque proporcionaban a las ciudades gemelas y su entorno un aire de credibilidad. Aparte de las dificultades de trabajar con temperaturas diarias de más de 43 grados (y congelarse por la noche), esas localizaciones crearon enormes problemas de comunicación para el productor, al tiempo que ponían una tensión constante en el presupuesto. Alessandro Continenza recuerda que «este gran cineasta norteamericano tenía un avión privado para visitar Marruecos, y cada dos o tres días venía a ver el material que se había rodado, de Roma a Marruecos, como si estuviera vigilando su huerto particular»[37]. En una ocasión, afirmaría Aldrich, el director se dejó caer sin anunciarse, y descubrió que Leone no estaba haciendo su trabajo «exactamente de la forma que yo había planeado»: «Fui recibido con la visión de cinco o seis mil personas, todas las cuales estaban gozando de una pausa de tres horas para la comida. Aguardé durante tres horas en la parte superior de una duna de arena: no ocurrió nada. Luego *otras* tres horas: todavía nada. Le llamé y dije: 'Tome su billete de avión y vuelva a casa, está despedido'»[38]. Por supuesto, Sergio Leone siempre disfrutaba con una buena comida, pero ya había desarrollado un programa de trabajo de levantarse al amanecer, detenerse a la hora de la siesta, luego reanudar el trabajo. Sea cual fuere la verdad sobre el asunto, Leone rebatió acaloradamente la versión de Aldrich de los acontecimientos: «Trabajé en ese film durante ocho semanas. Robert Aldrich no comprendió por qué me fui. *Él quería que me quedara*. Sin nada que hacer excepto cobrar mi sueldo y así contribuir a la ruina financiera de los productores. ¿Yo? Estaba demasiado harto de todo el proyecto para seguir [...], no era cuestión de seguir asociado con aquel desastre»[39].

Hoy es difícil desenmarañar lo que ocurrió realmente en medio de todos los malos sentimientos y recriminaciones mutuas. El presupuesto ascendió de los dos millones de dólares originales a unos abrumadores (por aquel entonces) cinco millones. Lombardo se peleó con Aldrich, que a su vez se peleó con Joseph E. Levine, que nunca volvió a implicarse personalmente en otro péplum. «Los italianos –dijo Aldrich– estaban dispuestos a matarnos a todos.». Goffredo Lombardo tenía la sensación de que Aldrich estaba fuera de control, «haciendo peticiones más y más exorbitantes», y eso obligaba a los financieros a seguir tirando el dinero. Para la secuencia de la carga de la caballería, al parecer el director encargó un millar de jinetes de Marruecos y «los llevó a todos al desierto; hasta el punto que no podías ver nada porque los cascos de los caballos levantaban la arena y creaban una abrumadora cantidad de polvo». La solución de Aldrich fue detener el rodaje y pedir «barril tras barril de agua, en el desierto, ¡para mojar la arena e impedir que se formara el polvo! Naturalmente, esta agua, tras media hora bajo el ardiente sol, cincuenta grados, se secaba rápidamente. Así que tuvimos que llamar a técnicos especiales,

que resolvieron el problema con una mezcla de gasolina y agua, que afortunadamente se mantenía durante cuatro o cinco horas. Este pequeño episodio costó al film quinientos millones de liras más. Y hubo mucho, mucho más de lo mismo»[40].

Tales extravagancias aseguraron que *Sodoma*, aunque fue un éxito moderado en Europa, no pudiera recuperar su coste. Pero puesto que se suponía que Leone era el responsable de la carga de la caballería, como director de la segunda unidad, se mantiene la pregunta: ¿fue culpa de Aldrich o de Leone el que la secuencia se disparara tanto con respecto al presupuesto? Leone, por su parte, no tenía la menor duda de quién era el villano de la función: «El objetivo de Aldrich era conseguir el control completo de todos los aspectos de la producción del film. Incluso intentó conseguir mi apoyo en su plan de librarse de Lombardo. Puesto que yo no estaba dispuesto a seguir el juego, y Lombardo se resistía también, Aldrich decidió que lo mejor que podía hacer era arruinar a Lombardo. Así que hizo todo lo posible por destruirle, financieramente. Para dar un ejemplo: después de que yo me fuera, contrató a un director norteamericano cuyo único trabajo era filmar insertos que mostraban con detalle las heridas recibidas en las batallas. Eso era todo lo que tenía que hacer. Ese hombre permaneció seis meses bajo contrato. Y se le pagó la tarifa máxima [...]. Mientras yo todavía trabajaba en el film, le escribí una carta a Lombardo pidiéndole que acudiera a la localización y ayudara *in situ*. Que viera las cosas por sí mismo». Lo que la carta decía realmente era: «En vez de pescar en los Mares del Sur, ¿puedes venir de inmediato con una ametralladora? Y cuando aterrices en Marrakech no te preocupes demasiado, simplemente dispara. Alcances a quien alcances será uno de los culpables, puesto que esta es una organización criminal: te están *matando* ahí fuera»[41].

El legado a largo plazo de toda la debacle fue confirmar a algunas secciones de la comunidad cinematográfica italiana en su profundo cinismo sobre los cineastas norteamericanos mercenarios en el extranjero. Como lo planteó Lombardo por aquel entonces: «Nos trataban con cierto desdén, como si fuéramos pura mierda, la casta más baja. Cuando la cultura cinematográfica italiana empezó a mostrar signos de vida, hicieron todo lo que pudieron por matarla [...], y tengo que decir que lo están consiguiendo»[42]. Quizá Lombardo tuviera prejuicios. Después de todo, el fracaso de *Sodoma y Gomorra*, junto con la igualmente desastrosa recepción internacional de *El gatopardo* de Visconti, habían arruinado prácticamente a la Titanus. Los principales bancos dejaron de prestar dinero a todos esos cineastas que durante el *boom* de *Hércules* parecían una inversión segura. «Las condiciones económicas –recordaría Leone– hacían virtualmente imposible rodar un film en Italia.» Los platós de Cinecittà –añadiría– eran como desiertos, rodeados por técnicos y extras desempleados. Mientras tanto, Robert Aldrich se encontró luchando en los tribunales italianos acerca de si era él o Lombardo quien tenía derecho a decidir lo larga

que debía de ser la copia final de *Sodoma y Gomorra*. Su versión original duraba más de cuatro horas. Leone, por su parte, afirmaba que con cualquier longitud el film seguía siendo pura basura. Lo que más le importaba en el verano de 1962 era que uno de sus ídolos cinematográficos, el hombre que había rodado *Veracruz*, había demostrado ser en la vida real un desecho de ser humano. «Mis ilusiones quedaron completamente destrozadas.» El actor más expresivo del film –añadió– había sido la estatua de sal.

Mientras tanto, Leone trabajó durante una o dos semanas como director sustituto de Giorgio Bianchi, «para sacar de apuros al productor [Aldo Pinilla]», en una coproducción francoitaliana, *Il cambio della guardia/En avant la musique*. El film estaba situado en la pequeña ciudad de Ardea, en la época de la batalla de Anzio, y contaba la historia de la rivalidad entre dos cadidatos a alcalde (uno un conocido antifascista) cuyos hijos están a punto de casarse. Las autoridades fascistas intervienen en la elección, hay arrestos, manifestaciones y confusiones de identidad; y al final llegan las tropas norteamericanas, para poner en fuga tanto a los fascistas como a los rehenes nazis. El candidato antifascista se convierte en el nuevo alcalde, y la ciudad de Ardea vive feliz en adelante. *Il cambio della guardia* era un intento de repetir el éxito de la serie de *Don Camilo* (*Don Camillo*) de los años cincuenta, tomando prestadas a sus estrellas Gino Cervi y Fernandel. El rodaje empezó el 2 de abril de 1962 en Anzio y, en una ocasión muy publicitada, Elizabeth Taylor y Richard Burton visitaron el plató. Cuando el film fue finalmente estrenado, "Image et Son" (mayo de 1963) concluyó: «Resultado artístico: cero [...]. No la recomendaríamos a nuestros amigos». A Leone nunca le gustó hablar de su participación en *Il cambio della guardia*, ni siquiera como una excusa para una de sus celebradas autocríticas: «Fue un proyecto ridículo, este film adaptado de la novela "Avanti la musica" de Charles Exbrayant. Los personajes italianos en ella eran caricaturas para turistas. Intenté organizar las cosas lo mejor que pude. Pero no fui en ningún sentido *autor* del proyecto»[43].

Algunas fuentes afirman que Leone hizo más que esto: una biografía francesa de Fernandel incluso afirma que «un cierto Giorgio Bianchi [...] era el futuro Sergio Leone», ¡una sorprendente conclusión, puesto que Bianchi había dirigido ya treinta y dos films antes de este!

Pero Leone –añadió– no era en ningún sentido autor de *ningún* proyecto en aquel estadio de su carrera. Ahora tenía la experiencia, los contactos y, por encima de todo, la motivación para hacer sus propios films. Con *El Coloso de Rodas* había puesto su firma en un film de género. Había superado a los héroes cinematográficos norteamericanos de su juventud, además de aprender de ellos. Incluso había visitado localizaciones en España que usaría más tarde. Todos los elementos de una carrera de éxito en el *mainstream* de la cinematografía italiana parecían estar en su

lugar. Y, precisamente en aquel momento, la economía cinematográfica había tocado fondo.

La entrada de Sergio Leone en el "Annuario del Cinema Italiano" de 1961, el año de *Sodoma y Gomorra*, era más bien breve:

> LEONE ROBERTI SERGIO
>
> Ayudante de dirección, escritor de tratamientos, guionista. Obras: historia y guion en colaboración: *Nel segno di Roma*. Guion en colaboración y dirección: *Il Colosso di Rodi*. Guion en colaboración: *Le sette sfide*[44].

Llevaba trece años en el negocio cinematográfico.

CAPÍTULO 5

‘POR UN PUÑADO DE DÓLARES’

«Los cineastas emprendedores que han aclimatado el western a Italia se han enfrentado a un problema de expresión que es completamente distinto de sus homólogos norteamericanos. No hay Oeste en Italia, no hay cowboys y bandidos en la frontera; de hecho no hay frontera, ni minas de oro, ni indios, ni pioneros. El western italiano nació no de la memoria ancestral sino del instinto de manada de los cineastas que, de jóvenes, se habían enamorado profundamente del western norteamericano. En otras palabras, el western de Hollywood nació de un mito; el italiano ha nacido de un mito acerca de un mito...

El tema dominante ya no es la lucha entre el individuo solitario e intrépido y las fuerzas negativas de la naturaleza y la sociedad: el tema dominante es el ansia de dinero. Los personajes principales son delincuentes cotidianos que estaban como telón de fondo en los films norteamericanos pero que, en los italianos, han invadido el primer plano y se han convertido en los protagonistas. Las cualidades que los hacen atractivos, a los ojos de nuestro público, no son la generosidad y la caballerosidad sino la astucia, la sabiduría callejera y la ‘ingeniosidad’ [...]. Esos misántropos, esa ansia de dinero, esa astucia, contrastan radicalmente con los grandes temas y el tono épico del western como género. Así que te encuentras formulándote esta pregunta, y a menudo: ‘Después de todas estas historias..., ¿entonces qué? ¿Sólo un puñado de dólares? ¿O hay más?’.»

—Alberto Moravia, enero de 1967

A finales de 1963 el cámara Enzo Barboni salía del cine Arlecchino de Roma cuando tropezó con Sergio Leone. Barboni acababa de ver y disfrutar *El mercenario*

(*Yojimbo*) de Akira Kurosawa, y pensó que el film le gustaría a Leone. El film era acerca de un samurai errante (Toshiro Mifune) que ofrece sus servicios como guardaespaldas a dos facciones rivales, mercaderes de seda y sake. Sobre todo por aburrimiento, Mifune entrena una facción contra la otra y observa el caos resultante desde una torre contra incendios de madera que domina la calle principal del poblado. Barboni creía que la historia tenía exactamente la combinación de «aventura, ritual e ironía» que le gustaría a Leone.

Leone fue con Carla a ver *El mercenario* la tarde siguiente.

Como la mayoría de sus colegas en la cinematografía italiana, llevaba medio desocupado unos dieciocho meses y tenía todo el tiempo del mundo en sus manos. Aunque los péplums estaban resultando mucho más difíciles de financiar, había hecho el guion de otro, titulado *Le aquile di Roma*. Era «una especie de *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*), situados en la antigua Roma»[1]. También había contribuido al guion de *Le verdi bandiere di Allah*, un derivado de *El Cid* (*El Cid*) recientemente estrenado en Italia. El film fue dirigido por Guido Zurli y Giacomo Gentilomo, el guion coescrito por Leone, Zurli y Umberto Lenzi. Situada en el siglo XVI en España, esta coproducción italoyugoslava hablaba de un malvado político que intenta incitar a la comunidad cristiana contra la comunidad musulmana. Finalmente, es derrotado en su plan maestro por dos caballeros, uno de cada fe, que consiguen impedir una guerra total. El corazón de Leone simplemente no estaba en aquello.

Pero Carla Leone recuerda su apasionada respuesta al film de Kurosawa: «Sergio se mostraba inquieto, buscando algo que realmente deseara hacer. Recuerdo haber ido a ver *El mercenario* con él, y concibió la idea de convertirlo en un *western* allí y entonces. Le encantó: hizo que empezaran a bullirle la ideas. Siempre desgarraba los bordes de un paquete de cigarrillos, o cualquier trozo de cartulina que encontrara a mano, con los dedos, cuando pensaba intensamente. O mordía un trozo de cartulina. Bien, cuando llegó a casa del cine, estaba haciendo pedazos un trozo de cartulina y diciendo excitadamente: '¿Sabes?, la historia original de *El mercenario* procede de una novela norteamericana y sería maravilloso devolverla al lugar de donde vino originalmente'»[2].

A la mañana siguiente telefoneó a sus colegas –sus compañeros directores Duccio Tessari y Sergio Corbucci, el guionista Sergio Donati y el cámara Tonino Delli Colli– y les animó a ver *El mercenario*. Corbucci ya la había visto, por recomendación de Barboni. Donati, que en los últimos años había dejado que Leone le metiera en varias empresas quiméricas, no confió en su opinión sobre este caso y no fue: una decisión que más tarde lamentaría. Pero Tessari, cuya carrera como director parecía haber alcanzado también un punto muerto por aquel entonces, compartió el entusiasmo de Leone[3].

La industria cinematográfica italiana había experimentado malos tiempos antes pero, incluso en retrospectiva, ninguno parecía tan malo como 1963. Las ventas anuales de entradas caían con rapidez: unos 680 millones aquella temporada, comparados con los 830 millones de mediados los años cincuenta. Tras los fracasos de *Sodoma y Gomorra* y *Cleopatra*, los norteamericanos se habían retirado de los estudios italianos. Peor aún, estaban inmersos en el proceso de reducir la cantidad de producto que podían ofrecer al mercado italiano; las principales compañías actuaban ahora a través de agentes en vez de *in situ*. La prensa especializada estaba llena de referencias a «la crisis» de la industria: una crisis de confianza (en lo que a inversores se refería) y de creatividad (en lo tocante a creadores de films populares). Había demasiados cines, demasiado poco producto para abastecerlos y una casi completa falta de estímulo en el extremo inferior del mercado.

Carla Leone recuerda: «Teníamos que ir con mucho cuidado con el dinero, porque todavía estábamos viviendo de los beneficios de *Sodoma y Gomorra* y algunas otras pocas cosas, y preocupándonos por nuestro primer hijo». Así que Leone sabía que no podía aguardar eternamente a que el proyecto correcto aterrizara sobre su escritorio. Los films de alto presupuesto quedaban descartados; pero entonces las alternativas más baratas se insinuaron por sí mismas, como recordaría Leone: «Los alemanes habían lanzado la idea del *western* europeo, con una serie de films que eran muy parecidos a la televisión muy, muy mala: la serie "Winnetou", basada en las novelas de Karl May. Pero al menos esos films mostraban que al Oeste todavía le quedaba algo de magia, y que el hombre de la frontera era un héroe que aún vivía en los corazones del público cinematográfico europeo»[4].

El primer film de la serie de "Winnetou el guerrero", *El tesoro del lago de plata* (*Der Schatz im Silbersee*), había sido rodado en 1962, producido por la Rialto Film de Hamburgo y la Jadran Film de Zagreb, y dirigido por el veterano director austríaco Dr. Harald Reinl. Había sido adaptado de uno de los libros escritos a finales del siglo XIX por Karl May, que eran una crónica de las aventuras del "Viejo Manorrota", el pionero teutón, y de "Winnetou", el noble jefe de los apaches. Los libros de May estaban llenos de sus curiosos puntos de vista sobre la hermandad cristiana, la ecología, «la degeneración cultural de las naciones indias» y el comportamiento adecuado del *Ubermensch* (superhombre). Pero las versiones cinematográficas derivaban su énfasis hacia la comedia, las secuencias de acción y destreza (normalmente filmadas cerca de Split, en el Adriático), y los panoramas en pantalla ancha y Eastmancolor del paisaje yugoslavo. Lex Barker, que interpretó a Tarzán en Hollywood entre 1948 y 1955 antes de emigrar a Italia en 1960, se convirtió en el personaje, vestido con pieles, de Manorrota.

El tesoro del lago de plata fue seguido, muy poco después, por *Furia apache* (*Winnetou I*, 1963), y eso marcó el nacimiento del ciclo. Stewart Granger se unió al equi-

po en 1964, interpretando al "Viejo Manofirme". La cosmopolita compañía de repertorio para el resto de la serie incluyó a Klaus Kinski, Charles Aznavour, Herbert Lom y un tal "Terence Hill" (que apareció bajo su auténtico nombre de Mario Girotti, normalmente como un tímido Romeo de ojos azules). En la cúspide de la nueva locura Karl May, pudo oírse a los cantantes pop alemanes ofrecer "Der Wind der Prairie" (El viento de la pradera), y un periódico ofreció un "ABC del Salvaje Oeste" elucidando el significado de términos («tal como se usaban en el Oeste») como «atronar», «tirar un dos», «malditos sean» y «colgadlos a todos». Stewart Granger señaló que en 1964 los films de Winnetou estaban recaudando la saneada cifra de dos millones de dólares cada uno sólo en los mercados alemán, austríaco, holandés y escandinavo, lo cual condujo inevitablemente a la producción de *westerns* alemanes rivales como *Tórrido era el viento* y *El inexorable sheriff de Santa Cruz* (ambos de 1964).

Pero fue el éxito de los films de Winnetou en Italia y España lo que animó a los productores italianos a invertir. Por supuesto, se habían rodado *westerns* antes en Italia, empezando con *La vampira indiana* de Vincenzo Leone en 1913. *Buffalo e Bill* había hecho la primera de sus tres apariciones en 1917. El inimitable William Cody había sido una figura muy conocida en Italia durante más de veinticinco años, desde que trajo su espectáculo del Salvaje Oeste a la Arena de Verona. *La reginetta dei bútteri* había sido filmada en 1922, con un reparto de *cowboys*, o *bútteri*, italianos, reales como la vida misma, que perseguían manadas de búfalos en la Toscana. En los años cuarenta algunos *westerns* italianos procedían vagamente de la ópera de Puccini *La fanciulla del West*, como *Una signora dell'Ovest* (1942) e *Il fanciullo del West* (1943). 1948 vio la primera publicación italiana de "Tex", un álbum de cómic de Bonelli y Galeppini ambientado en el Oeste. Según el crítico Oreste di Fornari, estaba lleno de «barrocos villanos al estilo de Cagliostro, montones de muertes violentas, y tenía muy pocos personajes femeninos» (y todavía se sigue publicando hoy en día)[5]. Tex era un ex agente secreto que había aprendido que era más seguro tomarse la ley por sus propias manos. Un cómic rival, "Cocco Bill" de Benito Jacovitti, estaba dibujado en el bufonesco estilo hiperactivo de las *Looney Toons* de la Warner Brothers, y presentaba a un bien afeitado héroe de mandíbula cuadrada en la tradición de Zane Grey, que prefería el lazo a la pistola. Esto, junto con el éxito de los films de Winnetou, dio apoyo al punto de vista de Leone de que el hombre de la frontera todavía tenía mercado entre el público europeo.

Mientras tanto, Hollywood estaba produciendo cada vez menos *westerns*. Como porcentaje de todos los estrenos norteamericanos, los *westerns* habían disminuido de un 34 por ciento en 1950 a un mero 9 por ciento en 1963; de unos 150 films a tan sólo unos 15. Y, como señaló la crítico del "New Yorker" Pauline Kael, esos *westerns* que se producían basaban su atractivo menos en la vitalidad de las histo-

rias que en los veteranos artistas cinematográficos que las protagonizaban. En su conjunto, el público que acudía al cine parecía ir a ver *westerns* tan sólo para asegurarse de que James Stewart y John Wayne todavía podían montar a caballo. Como escribió Kael en su reseña de *El mercenario*, al público «le dolía la silla de montar», estaba harto de un género de Hollywood ya gastado que tenía tanta relevancia para la vida moderna como la Pastoral Isabelina. «En los últimos años, John Ford particularmente ha convertido el *western* en un género pictórico casi estático, una forma desvitalizada y deshidratada que es "enriquecida" con belleza pastoral y nostalgia evocadora hacia una forma de vida más simple y básica. Los clichés que hemos retenido de las películas de piratas, bucaneros, gánsters y *westerns* de nuestra infancia han alcanzado el status de mitos clásicos. Si ahora tememos ir a ver un "gran" *western* es porque "grande" ha llegado a significar lento y pictóricamente sereno. Nos acunan hasta dormirnos con el "afectuoso", "puro", "auténtico" escenario del Oeste [...], o, para variar, nos aporrean con mensajes en los *westerns* "maduros" como *El pistolero* (*The Gunfigther*) y *Solo ante el peligro* (*High Noon*) (el mensaje es que los mitos en los que de todos modos nunca creímos eran falsos)»[6].

Kael concluía que un cineasta como Kurosawa, que trabajaba fuera de la factoría de mitos de Hollywood, se hallaba en una excelente posición para explotar las convenciones del género del *western*, al tiempo que dinamitaba los códigos morales de dicho género. El propio Kurosawa había admitido que su *El mercenario* había nacido en parte de su amor hacia el *western* de Hollywood, y particularmente hacia *Raíces profundas* (*Shane*): un film increíblemente popular en Japón y un insólitamente asumido ejercicio de mitologización. «Se han hecho *westerns* una y otra vez –dijo– y en el proceso ha evolucionado una especie de gramática. Yo he aprendido de esa gramática del *western*.» Pero –añadió– no tenía intención de hacer ningún tipo de «pastiche» de la película de George Stevens[7]. Después de todo, el *western* de los años cincuenta se había convertido en un texto global: el entusiasmo que Iósif Stalin, Ludwig Wittgenstein y Winston Churchill tenían en común.

El juicio de Leone era que los primitivos *spinoffs* italianos de la locura alemana fueron un conjunto más bien lamentable: «Todos tenían títulos robados. Nombres y créditos estaban todos americanizados para ocultar las identidades de directores españoles y guionistas italianos de décima categoría. A menudo eran coproducciones entre Alemania, Italia y España para repartir el riesgo a tres bandas, y todo el mundo los consideraba films de serie "B", con los estrenos reducidos al mercado italiano de los programas de televisión norteamericanos» (los seudónimos americanizados eran principalmente para confirmar a los públicos italianos del sur en los cines de *terza visione* de que la cadena de montaje seguía produciendo género norteamericano). Sin embargo, por descuidadas que pudieran llegar a ser estas producciones, los *westerns* italianos reportaban buenos beneficios siempre que fueran

coproducidos y rodados en localizaciones en España, que poseía el paisaje, los platós y los laboratorios (en Madrid), ayudantes, técnicos, *cowboys*, caballos, vestuario y actores robustos que hacían unos villanos mexicanos estupendos..., todo ello preparado y listo para ponerse en marcha[8].

Tras la estabilización de la peseta en 1959, el productor independiente Samuel Bronston consiguió unir las instalaciones y equipos españoles con los directores y estrellas norteamericanos para rodar una serie de megaproducciones. No hubiera podido rodarlas a menos que lo hiciera en España. Bronston reconstruyó Jerusalén, en los extensos estudios Sevilla Films, para su *Rey de reyes* (*King of Kings*); seguida por la catedral de Burgos para *El Cid* (*El Cid*), la Ciudad Imperial de la Reina Viuda y una sección de la Gran Muralla de China para *55 días en Pekín* (*55 Days in Peking*), en un enorme plató al aire libre en Las Matas, a veinte kilómetros de Madrid; y todo el Foro Romano –en la puerta de al lado– para *La caída del imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*). Ese último esfuerzo costó veintiocho millones de dólares, y su fracaso en taquilla hizo caer también el imperio Bronston. Pero hubo varios legados importantes. Toda una generación de técnicos españoles se entrenó siguiendo los más altos estándares de Hollywood, pueblos enteros llegaron a depender para el empleo regular de sus habitantes del negocio del cine y partes del complejo de estudios de Las Matas podían ser ahora alquiladas a compañías productoras que realizaban films de bajo presupuesto. Tras la estela de Bronston –entre 1961 y 1964– se realizaron unos diez *westerns* coproducidos, comercializados como films enteramente norteamericanos: entre ellos *Savage Guns* (1961), realizado por la británica Hammer Films, que utilizó algunas localizaciones en Almería que Leone descubriría más tarde para él. Esos *westerns* proporcionaron trabajo a los actores de Hollywood que pasaban por un período de vacas flacas y para los directores norteamericanos que habían caído en desgracia en Hollywood.

España había producido unos pocos *westerns* propios, la mayoría dirigidos por Joaquín Romero Marchent, cuyos films incluían *El Coyote* y su secuela *La justicia del Coyote* (1964), *La venganza del Zorro* y *La sombra del Zorro* (1962), y *Tres hombres buenos* (1962). El crítico Carlos Aguilar llama con justicia a Marchent «el pionero del *western* español»[9]. Como me dijo el propio Marchent: «Alberto Grimaldi, que más tarde se convertiría en el productor de Leone, decidió invertir en cine como resultado del éxito de mi *Zorro*, y puso dinero en *El sabor de la venganza* y *Antes llega la muerte* en 1963-64 para Centaur Films. José Calvo, que interpretaría al cantinero Silvanito para Leone diez años más tarde, estaba en mi *El Coyote*. E indirectamente ayudé a hallar la localización para *Por un puñado de dólares*. ¿De dónde cree que salieron todo ese mobiliario, esas casas del Oeste, y los establos, y las digilencias? De mis films del *Zorro*». Marchent niega que el legado de Samuel Bronston condujera directamente a aquellos *westerns* españoles: «El dinero y los

platós sí, pero yo no necesité a Bronston para que me enseñara *nada*». Marchent afirma que la contribución española al *western* europeo ha sido injustamente olvidada; de hecho, todavía se siente furioso al respecto[10]. Así, aunque a Sergio Leone le gustaba presentar su idea de adaptar *El mercenario* al *western* como una inspiración surgida de la nada, es evidente que los *westerns* estaban ya en el menú de los productores italianos que tenían tratos con sus colegas españoles y alemanes en los cafés de Via Veneto. Más aún, John Sturges había adaptado ya *Los siete samurais* (*Sichinin no samurai*) en *Los siete magníficos*, que fue un auténtico éxito en Italia.

Cuando se estrenó el primer *western* de Leone en 1964, los críticos tendieron a compararlo con la variedad clásica de Hollywood y señalaron los más obvios puntos de diferencia: el estilo personal del héroe; la distintiva dirección artística y las polvorientas localizaciones españolas; el montaje de música y sonido; la trama llena de acción construida a través de una serie de ruidosos clímax, a veces adornados con ultraviolencia; el giro hacia la ironía, el surrealismo y el humor irónico. Pero una comparación con anteriores *westerns* italianos y españoles es igualmente reveladora. Eran *westerns* estilo norteamericano de segunda mano, que eran, en palabras de Sergio Donati, «peores que películas de serie "B": ¡eran películas de serie "C"!»[11]. Así pues, ¿cómo se produjo la transformación de *copistas* a *italianizadores*? Leone lo explicaba así: «Elaboré el tratamiento en cinco días. Con Duccio Tessari [se llamaba, astutamente, *Il magnifico straniero*, el magnífico forastero]. Tessari no acababa de comprender lo que yo estaba haciendo. Difundió por toda Roma que yo me había vuelto un tanto extraño. Luego hice la adaptación, yo solo, en aproximadamente una quincena. Sentado en mi apartamento de Roma»[12]. Carla Leone añade: «Hubo mucho romper de papeles. Sergio no tenía a Tessari en mucha estima como escritor, pero era un buen amigo y Sergio deseaba compartir sus ideas con alguien. Solían jugar a las peleas a tiros –bang, bang– mientras escribían. Su fascinación con el personaje del pistolero y su pasión por los *westerns* se reavivaron durante esas semanas». Según Duccio Tessari, Leone llegaba por la mañana y decía con vehemencia: «Ayer por la noche soñé tres palabras. Tienes que poner esa idea en el film»[13].

Sergio Corbucci sostiene que Leone pasó mucho de su tiempo «afanándose en la moviola y copiando *El mercenario*, cambiando tan sólo el decorado y detalles del diálogo.» Leone admitía que hizo una copia de «el diálogo de *El mercenario* traducido del japonés», pero sólo «para asegurarme de no repetir ninguna palabra. Todo lo que retuve fue la estructura básica del film de Kurosawa»[14]. Pero hay muchas afinidades entre los dos guiones: en un punto, el forastero incluso esgrime un machete como si fuera una espada samurai. En otra ocasión, Leone afirmó algo defensivamente: «El parecido fue mencionado tan sólo porque yo llamé la atención sobre ello..., y llamé la atención sobre ello a fin de explicar las razones que me habían ani-

mado en primer lugar a correr ese riesgo. Razones que tenían que ver con ser provocativo, además de expresar mis propias ideas personales. Lo que despertó mi curiosidad, cuando estaba haciendo la adaptación, fue una noticia en el periódico que acompañaba al estreno italiano de *El mercenario*. En ella, el periodista señalaba que el film de Kurosawa había derivado *su* inspiración de un *thriller* norteamericano, la novela "Cosecha roja" de Dashiell Hammett. Kurosawa había arreglado la historia, añadiéndole las máscaras grotescas y el código marcial de los samurais. Lo que yo deseaba hacer era desnudar esas marionetas y convertirlas en *cowboys*, para hacerles cruzar el océano y regresar a su lugar de origen. Esa era la provocación. Pero había algo más. Tenía que hallar una razón *en mí mismo*, puesto que no era un personaje que hubiera vivido nunca en ese entorno. Tenía que hallar una razón dentro de mi propia cultura»[15].

Por encima de todo, Leone deseaba poner en práctica una lección que había aprendido a la manera difícil a lo largo de todos aquellos años como ayudante: «Había aprendido a ponerme siempre bajo la piel del miembro más exigente del público –diría más tarde–. Cuando voy al cine, a menudo me siento frustrado porque puedo imaginar exactamente lo que va a pasar dentro de diez minutos en la pantalla. Así, cuando estoy trabajando sobre un tema, siempre busco el elemento *sorpresa*. Trabajo intensamente para mantener la curiosidad de la gente [...]. La primera vez que las ve, la gente experimenta la agresión de las imágenes. Le gusta lo que ve, sin tener que comprenderlo necesariamente todo. Y la abundancia misma de imágenes barrocas privilegia la sorpresa por encima de la comprensión. A la segunda visión, la gente capta más completamente el discurso que subyace bajo las imágenes»[16]. El "discurso" del *western* con el que debutó Leone –afirmaría más tarde– se refería nada menos que a «una ruptura histórica con las convenciones del género. Antes de mí, no podías hacer un *western* sin mujeres en él. No podías mostrar la violencia porque el héroe tenía que ser un tipo de persona de pensamiento positivo. Así, no había forma de jugar con ningún tipo de realismo: ¡los personajes principales tenían que ir vestidos como modelos de pasarela! Pero yo introduje un héroe que era negativo, sucio, que se parecía a un ser humano y que estaba a gusto con la violencia que le rodeaba».

Leone hizo varios cambios al escenario de *El mercenario*. La acción se trasladó del Japón provincial a la frontera mexicano-norteamericana, con su sistema de valores hispánicos. El samurai sin amo que se encogía de hombros, masticaba un trozo de madera y era rápido en sacar su espada se convirtió en el misterioso forastero que llevaba el sombrero calado sobre los ojos, fumaba un retorcido cigarro y era rápido en sacar el colt. Se añadieron dos grandes escenas: una masacre en el cañón del río Bravo y una pelea a tiros en un cementerio, donde son usados dos soldados muertos como señuelo. Otra escena clave fue eliminada también: la llegada del "inspec-

tor rural" que revelaba que había un mundo político y social más allá de los confines de la historia. La sutil distinción de *El mercenario* entre los patriarcas que gobernaban las dos facciones y sus brutales empleados desapareció por completo, para dejar paso a un mundo corrupto donde –escribió Leone– «todo el mundo se ha vuelto muy rico o ha muerto». Y, en vez de ser presentado como un episodio que pudo ocurrir en el Japón del siglo XIX, *Il magnifico straniero* era señalado como una pieza teatral, introducida por un "coro" (el loco campanero Juan de Dios) y que terminaba bajando el telón sobre una vista general del escenario sembrado de cadáveres (mientras el fabricante de ataúdes hace una reverencia). «Cuando estaba preparando mi primer *western* –recordaría Leone–, se me ocurrió que William Shakespeare hubiera podido escribir algunos grandes *westerns*, del mismo modo que escribió algunos grandes romances italianos sin siquiera haber estado ninguna vez en Italia.» Para redondear, Leone incluyó una referencia a "Hamlet" cuando el campanero saluda al forastero en San Miguel[17].

Las "marionetas" en el escenario pertenecían ciertamente más a la cultura de Leone que a la de Kurosawa. Había numerosas referencias al Nuevo Testamento: el forastero cabalgando su mal alimentada mula y entrando en San Miguel como Cristo entrando en Jerusalén (o *El joven Lincoln* [The Young Mr. Lincoln] de John Ford entrando en Springfield, Illinois), su "crucifixión" en el cartel de madera fuera de la cantina, su implicación en la Última Cena del clan Rojo, su muerte y resurrección, y una profusión de cruces, cementerios y ataúdes. Leone se refería al forastero como «una encarnación del ángel Gabriel»: un ángel exterminador, cuya historia se parecía deliberadamente a «una parábola». También había importantes referencias a la *commedia dell'arte* y a la tradición carnavalesca. Eso podía apreciarse en el coro, el héroe tramposo, el inusualmente detallado énfasis en comer y beber, la burla de la muerte, los gestos desmesurados de los personajes hispánicos, el grotesco realismo de los rostros de los bandidos, la presentación de momentos sagrados de la cultura popular (aquí el *western*) como si formaran parte de la liturgia, y una profusión de traiciones que ayudaban a mantener intrigado al público. Todo esto se resumía en la famosa frase del crítico literario Mijail Bajtin, en el «uso del rico mundo de la *risa* para oponerse a la cultura oficial, lo serio, lo religioso y lo jerárquico». En vez de *Cristo se paró en Éboli* (*Cristo si e fermato a Eboli*), era «Eastwood echó un vistazo en San Miguel».

Y había referencias al *western* norteamericano. Leone recordaba que *Raíces profundas* (1952), la historia de otro misterioso forastero que llega de ninguna parte y finalmente regresa al mismo sitio, fue «particularmente importante» para él durante la gestación del guion de su primer *western*. Aunque no estaba muy enamorado de la interpretación de Alan Ladd, Leone consideraba *Raíces profundas* como «una abstracción, una pieza andante de mito». También admiraba a Wilson (Jack Palan-

ce), el pistolero profesional que lleva un alto sombrero negro y un guante negro, y que baja de su caballo «muy, muy lentamente y con gran estilo». Y le encantaba la secuencia del tiroteo fuera de la tienda Grafton, que mostraba «lo que ocurre realmente cuando una bala golpea a alguien». Leone admitió también tener en mente *El hombre de las pistolas de oro* (*Warlock*, 1959), de Edward Dmytrik, el agitado film en el cual Anthony Quinn se refiere a los habitantes del pueblo que aguardan el tiroteo como «niños pequeños esperando el desfile del circo»; *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) de John Ford, «con el tiroteo en medio del polvo levantado por la diligencia»; *Río Bravo* (*Rio Bravo*, 1959), «donde Wayne y Martin ocupan cada uno un lugar a cada lado de la calle, en su cautelosa patrulla nocturna; *Espíritu de conquista* (*Western Union*, 1941) de Fritz Lang, con su «maravilloso tiroteo en la barbería de Joe entre el medio afeitado hombre malo y Randolph Scott»; *Winchester 73* (*Winchester '73*, 1950) de Anthony Mann, con su icónico rifle y su héroe purgándose de y a través de la violencia; y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) de John Ford, porque era «en último término una obra desencantada»[18]. Según Luciano Vincenzoni, «la preferida de Sergio de todos los tiempos por aquel entonces era *El hombre de las pistolas de oro*: la tenía impresa en su cabeza. La interacción de los personajes le impresionó enormemente»[19].

El desencanto era ciertamente uno de los *mecanismos básicos* de Leone. La ciudad de San Miguel lo refleja claramente. El teatro de marionetas se revela al público a través de una cortina de polvo, y las marionetas persiguen el encumbrado dólar no para invertirlo sino porque es el *premio*. Fue mientras escribía este guion cuando Leone afirmó ser el primero en darse cuenta de la «extraña fraternidad entre las marionetas del teatro tradicional siciliano y mis amigos del Salvaje Oeste [...]. Por supuesto los decorados y los detalles eran diferentes, pero las motivaciones de los seres humanos son simples, y las situaciones no cambian»[20].

La ciudad de San Miguel de Leone está gobernada por dos notablemente extensas e inmorales familias o clanes: los Rojo y los Baxter. En el centro de la ciudad hay un campanario: y el *campanilismo*, el patriotismo de campanario, es lo más cercano a la conciencia cívica que existe en este aislado y apático lugar. Es característico de la atención de Leone hacia la "familia" el que sitúe una versión de la Sagrada Familia (Julio, Marisol y el pequeño Jesús) en el centro de su acción, al contrario que la familia equivalente en *El mercenario*[21]. El único momento en que el Forastero admite un pasado y una ética personal llega cuando una agradecida Marisol le pregunta: «¿Por qué haces esto por nosotros?». Su respuesta: «Porque en una ocasión conocí a alguien como tú y no había nadie allí para ayudar» (en el primer borrador, este críptico comentario se refería a un prólogo explicativo, más tarde eliminado). La actitud del Forastero hacia la Sagrada Familia revela que en realidad

es un hombre bueno, del mismo modo que la actitud de la familia de los Rojo hacia Jesús (se dedican a practicar el tiro al blanco sobre él) subraya su maldad. De todos modos, en resumidas cuentas, al final la familia se ve obligada a marcharse e instalarse en otra parte: San Miguel no es un lugar donde criar a los hijos.

El Forastero, por supuesto, prefiere siempre ir solo. Esteban Rojo le dice que, si desea pertenecer al clan, se espera que «duermas aquí con nosotros». Echando el humo de su cigarro sobre el rostro de Esteban, el Forastero responde: «Todo eso es muy acogedor, pero ninguno de vosotros me atrae demasiado». Por supuesto, ese «ninguno de vosotros» se refiere a un puñado de matones sádicos que se lo pasan en grande golpeando al Forastero mientras ríen a carcajadas y Esteban se frota alegremente las manos entre sus piernas. Es Esteban quien le dispara a Consuelo Baxter mientras ella llora a su esposo e hijo: un acto que impresiona incluso a su psicopático hermano Ramón. La relación del Forastero con Consuelo (la matriarca del clan rival) y Marisol parece implicar que las mujeres también deben ser tratadas como cualquiera. El Forastero se desliza detrás de Consuelo en su tocador, como si fuera a atacarla, y luego procede a contarle una historia que empieza: «En una ocasión había un carro cargado de oro que los soldados llevaban a la frontera». La primera vez que encuentra a Marisol la golpea en el rostro por error. En esos momentos, Leone estaba escribiendo evidentemente para los muchachos de entre el público: muchachos con un escaso margen de atención, que se ponían a hablar entre ellos en las escenas románticas de los *westerns* tradicionales de Hollywood y que todavía vivían en casa con la *mamma*. El Forastero es como un adolescente que no puede soportar tocar a nadie o revelar sus sentimientos.

La comparación de una secuencia clave del guion de Leone y la secuencia equivalente en *El mercenario* sirve para señalar las muchas similitudes, y las muchas diferencias. En Kurosawa, el yojimbo informa al vigilante y al tonelero que se siente feliz de permanecer en la ciudad, y sería aún mucho más feliz si pudiera realizar con provecho su oficio: «Escuchen, me pagan para matar. Sería mejor si todos esos hombres estuvieran muertos». Entonces decide provocar una pelea con los hombres del mercader de sake. Camina pensativamente de un lado para otro, se rasca la cabeza y lanza un desafío con un comentario burlón: «Qué rostros tan gentiles. La furia los hace aún más dulces». Cuando sus víctimas se agitan finalmente, Mifune saca su espada, corta un brazo, destripa un vientre, luego vuelve a colocar formalmente su arma en su funda..., todo ello en unos pocos segundos. Se dirige al tonelero y le encarga «dos ataúdes». Tras reflexionar, añade: «Quizá tres».

Ahora la versión de Leone: el Forastero es insultado por los Baxter, que también asustan a su mula y casi lo derriban de la silla. Así que fríamente ofrece sus servicios a don Miguel Rojo, advirtiendo: «No trabajo barato». Luego decide provocar una pelea con los Baxter. Al dirigirse hacia allá, pasa junto al fabricante de ataúdes, que

canturrea en voz alta para sí mismo mientras cepilla un tablón de madera: «Ten preparados tres ataúdes». Llega a la residencia de los Baxter, donde los hombres que antes le insultaron haraganean en la puerta del corral. Le provocan, riendo: «No nos gusta ver a chicos malos como tú en la ciudad. Ve a buscar tu mula». Con la cabeza baja, el Forastero responde: «¿Sabéis?, se enfureció cuando le disparasteis a las patas». Alza la cabeza para mirar significativamente al grupo..., no más bromas. «¿Sabéis?, a mi mula no le gusta que la gente se ría. Tiene la loca idea de que os estáis riendo de ella. Ahora que si os disculpáis, como sé que vais a hacer..., puedo convencerla de que realmente no queríais hacerlo.» Esto es suficiente para que los Baxter empiecen a crisparse y a echar espuma por la boca. Los ojos del Forastero se entrecierran y los Baxter van a por sus pistolas..., pero no antes de que el Forastero extraiga la suya y efectúe cuatro disparos fatales. El *sheriff* John Baxter se enfrenta de inmediato al Forastero («Los mataste a los cuatro. Pagarás por ello. Serás colgado»). El Forastero se limita a decirle que «esos hombres estaban mejor bajo tierra». Se da la vuelta y se aleja, llegando a la acera delante de la cantina, donde ve al fabricante de ataúdes. «Me equivoqué. Cuatro ataúdes.»

Es la ostentación y la *retórica* del tratamiento de Leone, más las referencias a las otras innumerables confrontaciones en los *westerns* de Hollywood, lo que apoya su argumentación de que estaba «traduciendo» al italiano, antes que «ejecutando una fotocopia de *El mercenario*»). El estilo personal del Forastero, una mezcla de habilidad técnica, duro diálogo y silencio de labios fruncidos cuando es necesario, antes que la *omertá* de los mafiosos, se halla a medio mundo de distancia del mugriento samurai de lento andar[22].

Tras haber completado su *adaptación* a finales de enero de 1964, Leone se puso a buscar un productor. Tonino Delli Colli sugirió al primo de su esposa, Arrigo Colombo, e incluso tomó en consideración invertir él también en el proyecto antes de retirarse «porque no estaba seguro de que tuviera el potencial necesario»[23]. Entonces Leone lo llevó a Franco ("Checco") Palaggi, un productor ejecutivo de la compañía de Colombo "Jolly Film", y representó la historia para él, interpretando todos los papeles. Palaggi admitió que habría pocos problemas en atraer financiación de Alemania Occidental y España, siempre que hubiera miembros del equipo de ambos países, y calculó que el film podría hacerse con un bajo presupuesto de unos 120 millones de liras, con cada país contribuyendo con cuarenta millones. «Yo estaba ya en buenas relaciones con los alemanes y los españoles de los días de los péplums –recordaría Leone–, y así fui lo suficientemente ingenuo como para esperar que todas las contribuciones llegarían sin demasiados problemas.» El inversor alemán fue Constantin, que había sacado un buen beneficio de las adaptaciones de Karl May. Luego Palaggi recomendó el proyecto a Arrigo Colombo y su socio Giorgio Papi, cuya empresa, Jolly Film, había participado ya en el *western* ita-

loespañol *Gringo* (*Duello nel Texas*)[24]. Papi llevaba en el negocio desde principios de la década de los cuarenta, y había producido ocho largometrajes: había participado en *French Can-Can* (*French Can-Can*, 1954) y había producido algunas versiones italianas de films de horror de la Hammer a principios de los años sesenta. Colombo era algo más que un recién llegado, con *Maciste contro Ercole*, entre otros, en su haber.

Tras una reunión inicial en el hotel Excelsior de Via Veneto, Papi y Colombo ofrecieron a Leone un pase de *Gringo*. Su protagonista era el musculoso Richard Harrison –entonces bajo contrato con la Jolly–, uno de sus guionistas era Albert Band, estaba fotografiado por "Jack Dalmas" (auténtico nombre: Massimo Dallamano) y la partitura musical era de "Dan Savio" (Ennio Morricone). Cuando se encendieron las luces, mientras los últimos compases de la balada que cerraba el film se desvanecían («Mantén la mano en tu pistola, no confíes en nadie [...]»), Leone se encontró, por una vez en su vida, sin palabras. «Era el tipo de film –recordaría más tarde– donde un actor caía al suelo antes de que la culata de la pistola estableciera realmente contacto con su cabeza.» Era también el tipo de film donde el héroe vestido de ante, llamado Gringo, después de entrar galopando en la ciudad para decirles a las autoridades que su padre acababa de ser asesinado a tiros, entra fríamente en una barbería, se hace lavar, peinar y afeitar, y luego anuncia: «Ahora tengo que encontrar al *sheriff*. Alguien acaba de matar a mi padre».

Pero Papi y Colombo tenían ahora el capital, dijeron, para invertir simultáneamente en otros dos *westerns*..., o al menos en uno y medio. El primero tenía ya título (*Le pistole non discutono*), guion y director (Mario Caiano, alias "Mike Perkins"). Si Leone estaba dispuesto a trabajar dentro de un presupuesto reducido (menos de 40 millones de liras de la Jolly, a cambio de «un pagaré de 45 millones, con lo cual conseguían un excelente beneficio ocurriera lo que ocurriese»), y la garantía de un plazo de rodaje de seis semanas, Papi y Colombo respaldarían también *Il magnifico straniero* como una forma de «utilizar el material de desecho». Su oferta implicaba usar las mismas localizaciones, la mayor parte del mismo equipo, el mismo vestuario, el mismo tipo de guion e incluso algunos de los mismos actores.

Una gran diferencia sería que Rod Cameron, la estrella canadiense de *Le pistole non discutono*, cobraría más que todo el reparto de *Il straniero* puesto junto. Leone, que dos años antes había estado en las alturas, estaba de vuelta en Poverty Row, y con creces. Incluso así hubo un problema, como recuerda Tonino Valerii: «Los productores no deseaban que Leone dirigiera la película, porque no tenían mucha fe en sus habilidades ni lo tenían en mucha consideración. Tenía la reputación de ser un maníaco en el plató, de no estar seguro de sí mismo y estar lleno de costosas ideas. Pero fue Palaggi quien consiguió convencerles de que Leone *tenía* que ser el director»[25].

Originalmente Leone tenía que compartir el diseñador de producción seleccionado para el film de Caiano, Alberto Roccianti. Pero, como recuerda Valerii: «Un día el arquitecto Carlo Simi entró en las oficinas de la Jolly –por aquel entonces se hallaba en el proceso de rediseñar el apartamento del productor Colombo en Roma–, y vio los diseños de los platós dispersos sobre la mesa de Leone. Dijo con una sonrisa: '¿Se supone que esto es un interior mexicano?'. '¿Por qué –preguntó Leone ansiosamente–. ¿Puede hacer usted algo mejor?" Sin responder, Simi tomó un lápiz y bosquejó un interior con un alto techo sostenido por enormes columnas de madera y recias vigas. Leone se quedó boquiabierto e inmediatamente se aseguró de que Simi reemplazara a Roccianti como director artístico. A partir de entonces Simi se encargaría de la confección de los decorados, el vestuario y la utilería de todos sus films»[26].

No fue por casualidad que Simi conociera la arquitectura del Salvaje Oeste. Como me dijo: «Ya había estudiado los edificios de aquella época para Sergio Corbucci, que me había pedido que diseñara un *western* italiano llamado *Minnesota Clay* (*Minnesota Clay*), que se había visto frustrado por falta de dinero. Una tarde estaba visitando a Franco Palaggi, un amigo mío. Estaba reunido con un tal Sergio Leone, al que yo sólo conocía por su nombre y su reputación [...] Sergio me causó una gran impresión. Hablaba en un tono que parecía desafiarte a que le contestaras y dominaba a todo el mundo. Yo estaba cerca de una mesa sobre la cual había los bocetos para el film [...], debo decir que los encontré inaceptables. Y cometí el error de expresar esta opinión en voz alta. Sergio preguntó: '¿Puede respaldar lo que está diciendo?'. 'Por supuesto, soy arquitecto cualificado.' 'Bien, entonces tráigame algunos bocetos para demostrarme de lo que es capaz. Yo esperaré aquí.' Así que volví con los bocetos para *Minnesota Clay*. Sergio los estudió, me pidió que subiera a la oficina de Arrigo Colombo, luego gritó a su productor: 'No quiero al diseñador que me ha sido asignado. Quiero a este hombre'. Al principio Colombo dijo que no había tiempo para un cambio, luego cambió de opinión y aceptó a condición de que yo hiciera simultáneamente los decorados y el vestuario para dos producciones: *Il magnifico straniero* y *Le pistole non discutono*. Yo tenía una enorme cantidad de trabajo que hacer en muy poco tiempo [...], y entonces, ¿querrá creerlo?, decidieron hacer también *Minnesota Clay*»[27].

Los decorados y el vestuario de Carlo Simi para el film, y para muchos otros *westerns* italianos clave, tenían estilo y eran originales. El director de fotografía Massimo Dallamano (otra recomendación de la Jolly) también tuvo una contribución clave, como recuerda Valerii: «Fue la primera persona en comprender que el nuevo formato de pantalla ancha para el Techniscope –el formato "2P" o dos perforaciones– significaba que necesitabas otro tipo de primer plano, una especie de *auténtico* primer plano, que enmarcara el rostro desde la barbilla hasta la parte inferior de

la frente, a fin de no perder demasiado los pequeños detalles de los rasgos [...]. Otro colaborador clave fue Franco Giraldi [alias "Frank Garfield", que más tarde dirigiría *westerns* como *Siete pistolas para los MacGregor* (1965, en coproducción con España)], un director de segunda unidad poco valorado pese a sus méritos»[28].

Leone aceptó de buen grado la oferta de la localización principal: una «calle principal de *western*, construida originalmente en la sierra de Madrid para los films del Zorro de Marchent en 1961-62, y usada desde entonces para uno o dos *westerns* hispanoitalianos anteriores. El lugar exacto se llamaba Hoyo de Manzanares, cerca de La Cantera de Colmenar Viejo, en la región de San Pedro, a treinta y cinco kilómetros al norte de Madrid. El plató del Zorro consistía en un lado de una calle principal de edificios de tingladillo, una iglesia de adobe y un edificio de dos plantas con una fuente circular uniendo ambas cosas. Cuando Sergio Leone fue por primera vez a ver la localización «ya tenía el aspecto abandonado de una ciudad fantasma, lo cual era precisamente el efecto que deseaba. Tuve que persuadir a los propietarios españoles de que *no* lo renovaran». También aceptó una localización junto a un río para que fuera su "cañón del río Bravo": en *Le pistole non discutono*, había servido como las orillas del río Grande. Una tercera localización en oferta era la Casa de Campo en Madrid, un museo de la vida rural y el folclore tradicionales que incluía casas, patios, una posada y una bodega, que, según Simi, «fueron elegidos por Colombo para ahorrar dinero en construcción». Esto se convirtió en la residencia de Rojo. «La gran casa para los ricos y poderosos Baxter» fue diseñada especialmente, «y Sergio se mostró entusiasmado con su 'aire barroco', como lo expresó»[29].

La unidad de *Le pistole non discutono* se trasladó primero a Colmenar, seguida por la unidad de Leone a finales de abril de 1964. Para rodar las escenas que se suponía que tenían lugar en los terrenos de matorrales de los alrededores, la unidad de *Il straniero* regresaría a «un trozo de desierto que descubrí [mientras rodaba *Pompeya*] en Almería, mucho más al sur. No había postes de telégrafos ni cables eléctricos, un lugar donde podías girar la cámara 360 grados si lo deseabas. Con pequeñas casas de adobe que parecían pertenecer a una época anterior»[30]. Según Tonino Valerii, «en realidad Leone no pasó ningún tiempo en Almería durante el rodaje. Franco Giraldi rodó la famosa escena en el cañón del Río Bravo, la secuencia nocturna donde la casa de los Baxter arde hasta los cimientos, y los exteriores clave en el desierto»[31]. El propio Giraldi recuerda que fue contratado en el último minuto, cuando el equipo estaba ya en Madrid, «porque hasta entonces no se habían dado cuenta de que necesitarían una segunda unidad»[32]. Leone se limitó a rodar las escenas con el Forastero y las relacionadas con ellas. Pero ayudó a buscar localizaciones, y halló un patio adoquinado, con un pozo y casas de adobe, en el cortijo El Sotillo, a unos cinco minutos de San José, al este de la ciudad de Almería. Perte-

necía a un rico terrateniente local y era ideal como las afueras de San Miguel en el importante inicio del film. Leone también buscó las dos *ramblas* (lechos secos de río) en la base de las montañas de Los Filabres, encima de Tabernas, que podían pasar como los cañones a través de los cuales los duros mexicanos lanzaban sus caballos. Pero por aquel entonces nada de aquello era muy accesible. No había ningún aeropuerto ni en Granada ni en Almería, así que el desierto estaba al otro extremo de un largo viaje en tren desde Madrid o de un viaje aún más largo en coche desde Málaga. Más aún, la región que lo rodeaba tenía poco que ofrecer en instalaciones, puesto que Almería era la región menos desarrollada de España. Algunos afirmaban que Franco había castigado deliberadamente a Almería por sus fuertes simpatías republicanas en la Guerra Civil no ofreciéndole el menor apoyo del gobierno, ni central ni regional. Pero desde que algunas partes del film de David Lean *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*) fueron filmadas allá en la primavera de 1962, el desierto almeriense se había vuelto cada vez más atractivo para los cineastas internacionales.

En Madrid, Leone conoció al director de especialistas y actor Benito Stefanelli. Como Stefanelli recordaría recientemente: «Yo había hecho ya dos *westerns* cómicos en un pueblo reconstruido en Cinecittà [...]. Sergio se mostró muy interesado, puesto que se estaba preparando también para rodar un *western*, con Papi y Colombo, y quiso saber dónde había conseguido yo las pistolas y el vestuario. Me contó el argumento y le hice algunas sugerencias de tanto en tanto. Al final de la charla me pidió que fuera el codirector de especialistas del film. Le respondí que debería pedir a aquel con el que había hecho *El coloso de Rodas*. Leone insistió, y finalmente empezamos el film, un poco de rebote»[33]. Stefanelli trabajaría con Leone en todos sus *westerns* a lo largo de los siguientes siete años.

El protagonista tenía que ser norteamericano; y Papi y Colombo deseaban realmente que eligiera a su activo principal, Richard Harrison, un actor que había estado bajo contrato de la American-International Pictures y que había interpretado films como la coproducción hispanoitaliana *El gladiador invencible* (1962) y *El valle de los hombres de piedra* (*Perseo e Medusa*, 1963). Pero Leone lo rechazó: «Harrison sólo cuesta 20.000 dólares, pero sigue sin atraerme». Leone tenía en mente en un principio a Henry Fonda como su Forastero: lo veía como una gran elección contraria al tipo, una *sorpresa* que el público iba a adorar; más aún, Fonda era un héroe de la juventud cinéfila de Leone «en los sucios y oscuros cines del Trastevere». Así que el guion fue enviado a Hollywood, en una versión en inglés; pero el agente de Fonda ni siquiera se molestó en mostrárselo al actor, respondiendo a vuelta de correo que su cliente «no podía hacerlo». A continuación Leone pensó en dos actores más jóvenes del tipo fuerte y silencioso que habían dejado su huella como *especialistas* en *Los siete magníficos*: James Coburn y Charles Bronson. Coburn

aceptó interpretar el papel por 25.000 dólares, «lo cual era demasiado para los productores». Bronson opinó que el guion era «simplemente de lo peor que he leído nunca» y lo rechazó de plano («Lo que no entendí –admitió Bronson más tarde– fue que no era el guion lo que importaba. Era la forma en que él iba a dirigirlo lo que constituiría toda la diferencia»[34]). Según Sergio Donati, Leone tomó también «seriamente en consideración a Cliff Robertson; era un actor que tenía en mente, pero hubiera costado tanto como toda la película»[35]. Papi y Colombo pensaron entonces en ofrecer el papel al actor de 54 años Rod Cameron que, en caso necesario, podía hacer dos films uno tras otro. Pero incluso él tensaría demasiado el presupuesto y, en cualquier caso, no encajaba con el papel. El hombre que había empezado su carrera como doble de Buck Jones no era en absoluto el personaje que Leone tenía en mente.

En aquel punto Claudia Sartori, que trabajaba en la agencia William Morris en Roma, contactó con la Jolly Film para hacerles saber que acababa de recibir de Estados Unidos una copia en 16 mm del episodio 91 de la veterana serie de televisión de la CBS "Rawhide". Un «actor joven y flaco que aparecía en ella» podía ser de interés. Tonino Valerii, que por aquel entonces era jefe de postproducción para Papi y Colombo, recuerda cómo Leone respondió a la proposición de Claudia Sartori: «Sergio le dijo: 'He oído lo que está diciendo, pero no funcionará. Usted sabe que quiero a James Coburn'. [Yo respondí:] 'Tienes que ser realista, Sergio, si quieres hacer alguna vez tu film.' Así que fuimos a una sala de visionado cerca de la oficina, donde había una moviola, para ver el film»[36]. El episodio, emitido por primera vez en la televisión norteamericana el 10 de noviembre de 1961, se llamaba "El incidente de la oveja negra", y se refería al tradicional conflicto "ganaderos contra ovejeros" que había sido el núcleo de incontables *westerns* (incluido *Raíces profundas*).

La manada (camino de San Antonio, Texas, a Sedalia, Kansas) se lanza en estampida cuando huele ovejas en el camino. El conductor Jim Quince resulta herido cuando su caballo cae sobre él. El jefe de retaguardia Gil Favor (Eric Fleming) le pide al ovejero Tod Stone (la estrella invitada Richard Basehart) que aparte las ovejas, pero este se niega. Y así la tarea recae en el controlador de la manada, Rowdy Yates (Clint Eastwood), que no puede comprender «qué están haciendo unas ovejas en un camino de ganado» y siente «ganas de vomitar» cada vez que las huele. Yates intenta asustar a las ovejas, fracasa y termina en una pelea a puñetazos con Stone, que cae y se hiere seriamente. Favor ordena al controlador de la manada que se trague su orgullo y escolte a Stone en un carro cubierto al médico más cercano. En la ciudad, un par de ganaderos toman a Yates por un ovejero y le dan una paliza, lo cual hace que Yates aterrice injustamente en la cárcel. Así, aprende una muy necesaria lección acerca de los peligros de *odiar a las ovejas* en particular y de los

prejuicios en general: «Mire –dice–, soy un ciudadano norteamericano». «Tú no eres nada [...], eres un criador de ovejas», es la respuesta. A lo largo del camino, Eastwood tiene algunos diálogos contundentes y un par de taciturnas reacciones tardías. Pero durante la mayor parte del episodio no es en absoluto *rowdy* (pendenciero), sino tan sólo sano y agradable a la manera de un cachorrillo de perro, vestido con una camisa de algodón a cuadros y una zamarra de cuero. Era presentado tras los créditos de apertura («Clint Eastwood como Rowdy Yates»), desnudo hasta la cintura, sonriendo tímidamente mientras bebía agua de un cucharón.

De la sesión de visionado, Valerii recuerda: «Hacia la mitad, Sergio se levantó y salió. Así que todos los demás nos fuimos también. Luego Sartori envió algunas fotos fijas tomadas del film y Sergio las examinó. Dijo: '¿Este hombre, con su mirada vacía, en medio de un infumable film sobre vacas?' Pero Claudia Sartori respondió: 'Mira, este actor está subiendo en Estados Unidos. Quizá cuando termine el film valga mucho más'. Por aquel entonces Eastwood valía 15.000 dólares. Y fue eso lo que convenció a los productores de que era la persona correcta para el papel. Coburn pedía mucho más. Papi y Colombo le habían dicho a Leone que tenía que empezar el film ahora o nunca lo haría. No recuerdo que Leone dijera nunca realmente 'sí' a Clint Eastwood»[37]. Así Leone, «con ciertos reparos», aceptó la idea de que el protagonista de su película fuera aquel pausado actor de 34 años que interpretaba al controlador de la manada en aquel film sobre vacas.

«Lo que más me fascinó de Clint, por encima de todo –me dijo Leone casi veinte años más tarde–, fue su apariencia externa y su carácter. En "El incidente de la oveja negra" Clint no hablaba mucho [...], pero no dejé de observar la lenta e indolente forma en que se movía y robaba sin ningún esfuerzo todas las escenas de Eric Fleming. Su *indolencia* era lo primero que se apreciaba en él. Mientras trabajamos juntos era como una serpiente, echando siempre una cabezada a doscientos metros, enroscado en sí mismo, dormido en la parte de atrás del coche. Luego se desenroscaba, se estiraba [...]. Cuando mezclas esto con el estampido y la velocidad de los disparos, tienes el contraste esencial que nos proporcionó. Así que construimos su personaje sobre esto a medida que avanzábamos: físicamente también, proporcionándole la barba y el pequeño cigarro que nunca fumaba realmente. Cuando se le ofreció el segundo film, *La muerte tenía un precio*, me dijo: 'Leeré el guion, vendré y haré el film, pero por favor, se lo suplico, sólo una cosa [...], ¡no vuelva a ponerme ese cigarro en la boca!' Y yo dije: 'Clint, no podemos dejar atrás el cigarro. ¡Él es el auténtico protagonista!'»[38].

Aunque Leone estaba bromeando (los comentarios maliciosos sobre Eastwood eran una de sus constantes en las fiestas después de que se separaran en 1967), es realmente cierto que la «utilería» que rodeaba el personaje de *Il magnifico straniero* (llamado "Joe" en el guion original) tuvieron un papel clave en el éxito del perso-

naje: la barba rala, el poncho, la chaquetilla de ante, los cigarros, las botas de gamuza marrón, los ajustados tejanos. El papel había sido escrito para un hombre mucho más viejo y parte del proceso de construir el personaje implicó el hacerlo a la medida de Eastwood. Leone especificó: «Clint era un poco sofisticado, un poco *light,* y yo deseaba hacerlo parecer más viril, endurecerlo, "envejecerlo" para el papel»[39]. Y así el tradicional héroe del *western*, con su psicología, su historia y su moralidad, se convirtió en una "*presencia* física", una encarnación del machismo latino antes que de la dureza norteamericana. Como le gustaría decir a Leone más tarde: «Se cuenta la historia de que cuando se le preguntó a Miguel Ángel qué había visto en un bloque de mármol en particular, que había elegido entre cientos de otros semejantes, respondió que había visto a Moisés. Ofrecería la misma respuesta a la pregunta de por qué elegí a Clint Eastwood, sólo que al revés. Cuando me preguntan qué vi en Clint Eastwood, respondo que lo que vi fue simplemente un bloque de mármol. Y eso era lo que deseaba»[40]. Esos son los beneficios de la mirada retrospectiva.

Clint Eastwood oyó hablar por primera vez del guion de Leone a través de la agencia William Morris de Los Ángeles. La filial de Roma le telefoneó posteriormente al pase del episodio de "Rawhide": «El hombre de mi agencia en Roma sugirió que leyera un guion de un *western* a rodar en España como una coproducción italoalemana, y mi primer instinto fue: 'Ni hablar'. Y él dijo: 'Bueno, ¿pero lo leerá de todos modos? Quizá tenga algunos comentarios que hacer para la oficina de Roma»[41]. La agencia estaba negociando simultáneamente con otro de sus clientes, Henry Silva, que se especializaba en interpretar gánsters violentos. Así que puede que estuvieran jugando con dos barajas cuando le pidieron a Eastwood que le echara un vistazo al guion. De todos modos, Henry Silva no cruzaría el océano por menos de 16.000 dólares. Pero Clint Eastwood aceptó echarle un vistazo al guion, que llegó al día siguiente. Lo consideró un documento inusualmente grueso (una copia en papel carbón sobre papel cebolla), lleno de una torpe traducción inglesa («Está enterrado en la colina de botas») y largas indicaciones escénicas. «Estaba en inglés, pero en un inglés muy extraño, porque había sido escrito por un grupo italiano de gente que no hablaba el inglés demasiado bien; especialmente el inglés del Oeste.»

«Pero en el momento en que empecé a leerlo –recordaría Eastwood– reconocí algo, la posibilidad de diseñar otro tipo de personaje, y busqué, y descubrí que aquel director no había dirigido más que un par de películas de romanos antes de eso, y oí que estaba considerado como un talento en términos de la cinematografía italiana, que era un hombre con un gran sentido del humor [...], ya me había dado cuenta de aquello leyendo el guion»[42]. En aquel estadio de las cosas, el humor no siempre era intencionado. Fue la primera aparición de Joe, el misterioso forastero, lo que llamó particularmente la atención de Clint Eastwood: «Normalmente el héroe

entra cabalgando en la ciudad, ve un caballo que está siendo apaleado, ve a la maestra, rescata al caballo, y sabes quién va a casarse con quién al final [...], ¡y no es el caballo! Pero en este, entra cabalgando en la ciudad en una mula y llevando un sombrero negro [en realidad marrón], ve a un niño al que le disparan y patean, ve a la doncella en apuros, y simplemente se da la vuelta y se aleja. Nunca estás realmente seguro de que *sea* el héroe hasta casi media película. Y entonces tampoco estás seguro porque él simplemente intenta conseguir todo lo que pueda».

Eastwood le pasó el guion a su esposa Maggie, para ver su reacción. Ella también se sintió intrigada por «esa historia de un solitario», y le gustó la idea de unas vacaciones de seis semanas en Italia y España durante la pausa de principios de verano del calendario de rodaje de "Rawhide". Eastwood corrió este riesgo profesional sin haberse reunido con los productores, el director, o de hecho nadie directamente implicado en la producción. Más aún, decidió ignorar todas las historias de horror que circulaban por Hollywood acerca de trabajar en la veleidosa industria cinematográfica italiana. «No vi ningún riesgo, porque todavía tenía que volver para hacer más episodios de 'Rawhide' [acababa de firmar para la séptima temporada], y si por alguna razón no funcionaba [...], bueno, al menos pasaría unas vacaciones en España»[43]. De hecho, Eastwood llevaba un cierto tiempo quejándose, y en letra impresa, de las restricciones bajo las cuales la CBS esperaba que trabajara. «No se me ha permitido aceptar una oferta de artista invitado en ninguna otra serie desde que empecé en esta –dijo al "Hollywood Reporter"–. Quizá piensan que soy el tipo bueno y sumiso que represento.» Se sentía muy ansioso de librarse de la imagen de "Mr. Chico Bueno", y ver su nombre por delante del título en un largometraje en Estados Unidos: «Muchos *westerns* hechos en Italia se habían visto por todo el mundo, pero ninguno de ellos se había estrenado en Inglaterra o Estados Unidos, o ante un público de habla inglesa [...]. En realidad deseaba que se exhibiera en todos esos otros países, como lo desea cualquiera que ha hecho una serie de televisión»[44]. Había aparecido en diez largometrajes entre 1955 y el inicio de "Rawhide" en 1958, pero normalmente en papeles muy breves. En realidad, su carrera cinematográfica se hallaba en declive cuando surgió la oportunidad de la televisión.

La relación entre Eastwood y Leone empezó de forma vacilante. Leone se sentía tan inseguro acerca de su protagonista, al que había contratado en un estado de casi desesperación, que envió en su lugar a Mario Caiano al aeropuerto de Fiumicino para recibir a Eastwood. Al menos Caiano sabía hablar inglés. El actor llegó, vestido como un "estudiante norteamericano", con una maleta, que contenía, entre otras cosas de la utilería de la CBS, el cinturón y la pistola con cachas de madera (adornadas con serpientes metálicas) que llevaba en "Rawhide". Lo llevaba como amuleto de la buena suerte. Tonino Valerii recuerda: «Caiano tuvo que disculparse: 'Sergio Leone no se encuentra muy bien', y así»[45]. Finalmente, actor y director se

encontraron en el hotel de Eastwood en Roma, donde Leone pareció nervioso, ceñudo y desconfiado, y muy ansioso por recordarle al actor quién era el jefe. Más tarde admitió que se sintió «intimidado» por el encuentro y ocultó el hecho a su manera habitual. Al día siguiente, el actor norteamericano Brett Halsey se encontró con Eastwood fuera del hotel y le invitó a una fiesta. Se conocían y Halsey tenía ya experiencia de trabajar en Italia. En la fiesta, un invitado aconsejó a los Eastwood que fueran con mucho cuidado con el proyecto de *Il magnifico straniero*, puesto que llevaba varios meses de un lado para otro y mucho más que eso en los cajones. Eso no era cierto, pero tuvo que causar impresión en los recién llegados. Eastwood recuerda que contestó: «Puede que lleve dando vueltas mucho tiempo, pero me gusta. Creo que será divertido hacerlo». En cualquier caso, ya era demasiado tarde para pensárselo de nuevo[46].

Más tarde Leone afirmó que la imagen asociada al personaje de Eastwood fue idea suya: «Le di un poncho para ensancharlo un poco. Y un sombrero. Ningún problema.» Incluso recordaba haber tomado una de las fotos fijas en blanco y negro proporcionadas por una desesperada Claudia Sartori y haber pintado con tinta una barba, un cigarro toscano y un poncho. Eastwood se muestra en desacuerdo con ello. Le dijo al crítico inglés Iain Johnstone: «Fui a un lugar donde vendían ropa en Santa Monica Boulevard, y simplemente compré esa ropa y me la traje a Italia. Todo resultó muy difícil, porque para un film siempre tienes dos o tres sombreros del mismo tipo, dos o tres chaquetas de la misma clase, en caso de que pierdas una pieza de ropa o algo se moje y tengas que cambiarte. Pero para este film sólo tuve una pieza de cada: un sombrero, una chaquetilla de ante, un poncho y varios pares de pantalones porque eran simplemente tejanos del tipo Frisco. Si hubiera perdido algo de ello a medio rodaje, hubiera tenido realmente problemas»[47].

Cuando le dije a Eastwood que los recuerdos de Leone sobre todo aquello eran apreciablemente distintos, respondió: «¿No acepta eso? Bueno..., supongo que he oído algo parecido también, y he oído historias acerca de que tendía una cuerda trazando una línea en el suelo por donde yo debía andar. Cosas así. Y pienso: "Curioso, él es el único que ha tenido que hacer alguna vez eso". Pero supongo que para él es normal. De pronto vuelvo a Estados Unidos, y él hace varios films en el mismo estilo y luego lo deja durante un tiempo, y me ve hacer otras cosas, y quizás eso le afecte. ¿Quién sabe por qué una persona dice cosas distintas?»[48].

En realidad, los bocetos originales de Carlo Simi del poncho del Forastero han sobrevivido, de modo que esta pieza del vestuario al menos parece haber formado parte del diseño de producción italiano.

Sea lo que sea lo que originó el "aspecto y estilo" del Forastero, Eastwood admite que la apariencia visual del personaje fue un cambio radical de las chaquetillas de ante con flecos de Alan Ladd en *Raíces profundas*: «Le preguntas a la mayoría de la

gente de qué van esos films y no saben decírtelo. Pero sí te dirán su "apariencia" [hace mímica de echarse el poncho al hombro] y el "da-da-da-da-dum" [canturrea los compases de apertura de *El bueno, el feo y el malo*], y el cigarro y la pistola, y esas imágenes de los títulos que te impactan». En su momento, *Por un puñado de dólares* recibiría el crédito de ser el origen de la "barba de diseño". Eastwood no está tan seguro («Cuando una persona está fuera en la pradera no tiene muchas posibilidades de afeitarse»). Y Leone, por una vez, está de acuerdo: «No fue una invención para ese film. Consulté documentos históricos y puedo asegurar que en realidad la gente del Oeste era mucho más sucia que eso. En cuanto a sus rostros, eran increíbles: mucho más llenos de cicatrices y marcas de viruela que los de ninguno de mis actores»[49].

Una de las condiciones de Clint Eastwood para aceptar el papel fue que tendría la oportunidad de cambiar algo del diálogo, así como reconsiderar lo que decía el personaje central: «Siempre tuve la sensación de que si el personaje lo explicaba todo como en el guion original, no quedaría ningún misterio a su alrededor». Así, Eastwood se convirtió en uno de los pocos actores en la historia del cine que luchó por menos líneas de diálogo. Leone recordaría haber alentado para Eastwood a recortar su diálogo. Eastwood recuerda que Leone, inseguro de sí mismo, se atuvo primeramente a su guion. Las páginas eran «tremendamente expositivas –recuerda el actor– y yo simplemente lo recorté *todo*. Leone pensó que estaba loco». El prólogo más tres páginas enteras de diálogo fueron podadas hasta convertirse en «Porque en una ocasión conocí a alguien como tú y no había nadie ahí para ayudar». Eastwood descubrió que trasladarle esto a Leone era un asunto complicado: «No hablaba nada de inglés, yo no hablaba nada de italiano, así que para empezar teníamos un pequeño problema de comunicación; pero luego, con mucho movimiento de manos, ambos llegamos a una especie de acuerdo [...]. Nuestra intérprete era una dama polaca, Elena Dressler [la representante de Constantin en Roma], que hablaba seis o siete idiomas. Había estado en un campo de concentración alemán y había sido liberada por los americanos. Uno de los ayudantes [de hecho Benito Stefanelli] hablaba inglés, y me proporcionaba todas las instrucciones necesarias»[50].

Finalmente, recuerda Eastwood, él y Leone llegaron a un acuerdo sobre su interpretación: «Sergio comprendió lo que yo estaba haciendo, pero cuando los productores vieron las primera copias pensaron que no estaba haciendo nada, que aquello era un desastre. Cuando el film estuvo montado, cambiaron de opinión. Fue divertido trabajar con Sergio después de "Rawhide", donde las historias eran tan convencionales [...]. Quizá los métodos y las ideas de Sergio no fueran muy ortodoxos, pero me ayudaron a descubrir otro punto de vista. Él era un gran admirador de los maestros del *western*: Hawks y Ford. Pero tenía su propia visión de lo que tenía que

ser el *western*, y algunas de sus ideas eran realmente locas. A veces tuve que intervenir para mantener el rumbo de la nave»[51]. El humor de Eastwood no se vio ayudado por aquellos cigarros. Mantenía varios de distintas longitudes en el plató, así que podía ponérselos en la comisura de la boca sin tener que encenderlos realmente. Pero a veces tenía que mostrar que estaba encendido y, entonces, «si tenía que mostrarme desagradable, daba un par de caladas y muchacho, la cosa salía a la perfección».

Una vez iniciado el rodaje –primero en Roma, luego en Colmenar, después en Almería–, Leone empezó a *relajarse* en el proyecto. Aparecía en el plató con sombrero de *cowboy*, botas del Oeste y gafas (con el aspecto, según Eastwood, de "Yosemite Sam"). Agonizaba con los más mínimos detalles, actuaba representando el papel de cada uno mientras gritaba «¡Obsérvenme!», alternando entre la sobreexcitación y la furia ante las frustraciones de realizar un film de bajo presupuesto. Puesto que el guion estaba disponible en inglés, italiano, alemán y español, los talentos de Leone como mimo eran puestos completamente a prueba. Franco Giraldi recuerda que una de las grandes contribuciones de Leone surgió de esto: «Conseguía sintetizar al bribón romano, villano pero simpático, con el héroe del *western*, que se había vuelto demasiado puro y estereotipado... Cuando Sergio actuaba en el plató, convertía al personaje en una pequeña figurilla romana»[52]. Eastwood tenía la sensación de que «amaba la alegría de todo aquello. Sé que se lo pasaba en grande cuando no se ponía furioso»[53]. El actor percibía que el exterior fanfarrón de Leone enmascaraba «a un tipo muy nervioso, intenso y serio [...], era muy inconstante, muy tenso; agitaba las manos y se ponía nervioso, pero era porque estaba persiguiendo su objetivo»[54]. Leone abordaba el proyecto con toda la excitación de un niño jugando con un nuevo y elaborado juguete: «Tenía esta forma infantil de mirar el mundo», y deseaba recrear para el público adulto de mediados de los años sesenta la magia de ir al cine en el Trastevere cuando él era un niño pequeño. Sus "cuentos de hadas para adultos" podían ser vistos por los adultos como si fueran niños. El Oeste americano había convertido a sus héroes y villanos en algo demasiado mundano: ahora él los remitificaría. «El Oeste –le gustaba decir a Leone– estaba hecho de hombres violentos y no complicados.»

Un rasgo central del film era el contraste de estilos de actuación entre el tranquilo protagonista norteamericano y el reparto de apoyo europeo. En particular, Leone tenía que impedir que los italianos se dedicaran a lo que Eastwood caracteriza como la «escuela dramática "hellzapoppin"». Gian Maria Volonté era uno de los principales transgresores en este aspecto. Se había graduado en la Academia Nacional de Arte Dramático de Roma a mediados de los años cincuenta. Había interpretado a Romeo en la Arena de Verona, se había hecho un nombre con la versión para la televisión italiana de *El idiota* de Dostoievski, y apareció en unos cuantos films de

bajo presupuesto a principios de los años sesenta. Pero este era su primer papel *internacional* significativo, y su primer villano. Volonté tenía la sensación de que sus antecedentes teatrales tenían un valor muy limitado en el plató del salvaje Oeste. Cuando tenía dificultades en meterse en el papel del vano y sádico Ramón Rojo, «Leone me decía que practicase frunciendo mucho el ceño». El director añadió también un guante asesino de piel a su vestuario, para hacerlo parecer aún más villano, y le proporcionó unas cuantas líneas desagradables más. Cuando filmaron el duelo final, Volonté le dijo a la prensa que había ampliado su papel: «Hice que Clint Eastwood me disparara tres balas extras antes de derrumbarme. ¡Me sentía tan atrapado en mi papel que simplemente me consideraba demasiado vil para morir!»[55].

Pero, según Leone, Volonté tendía a actuar para la galería antes que para la cámara: «Es del tipo histriónico, que lo teatraliza todo [...]. Pero para ese *western* sus limitaciones me resultaron útiles. Enfatizó el personaje, un niño malcriado.» Volonté, por su parte, recordaría más tarde que, «en este tipo de films, Leone sabe cómo hacer las cosas [...], su propia perspectiva es considerarlo como un juego», pero que el *western* es «un género latoso en el que yo personalmente no tengo mucho interés»[56]. Un gran atractivo, en lo que a Papi y Colombo se refería, era que Volonté estaba dispuesto a trabajar por sólo dos millones de liras. Franco Giraldi recuerda que Volonté pasaba buena parte de su tiempo en el plató «reflexionando acerca de la política de nuestra situación [...], en la España de Franco, metido en un film extraño en un pueblo miserable». Volonté intentó incluso, sin éxito, enzarzar a Clint Eastwood en un debate sobre la política italiana[57]. Los actores españoles, confirmó Leone, fueron elegidos «por sus caras [...], imperfecciones incluidas». Mario Brega, que interpretaba a un gordo mexicano llamado Chico, era "un amigo de Roma" que ya había aparecido en uno o dos *westerns* italianos anteriores. Margarita Lozano, que interpretaba a la escultural y poderosa Consuelo Baxter, fue descubierta por Leone en la *Viridiana* de Luis Buñuel. Marianne Koch (Marisol) había pasado un cierto tiempo en Hollywood a mediados de los años cincuenta (*Four Girls*, *Interludio de amor* [*Interlude*]) y, recientemente, había sido votada como la actriz cinematográfica más popular en Alemania Occidental por la revista "Film Echo": «No quería que leyera el guion –dijo Leone–, pero le dije que era un pequeño papel casi sin diálogo y que si aceptaba tener confianza en mí, sería todo un impacto. Tuve razón». El papel del fabricante de ataúdes fue ofrecido a Josef Egger, un comediante de *music-hall* austríaco, principalmente porque a Leone «le encantaba su tipo de gesticulaciones, mientras alzaba su barba al aire. Parecía realmente un "personaje" del Oeste»[58].

Mientras tanto, la influencia de Clint Eastwood se extendía mucho más allá de los detalles de su propia actuación y *aspecto*. Según cuenta, «tuvimos que cambiar todo el vestuario cuando llegamos allí, porque tenían sombreros a lo Davy Crockett

y todo tipo de cosas que no encajaban en una situación mexicana»[59]. Esto se contradice en cierto modo con la afirmación de Leone de que él, un entusiasta declarado de todo lo relativo al *western*, había amasado un *archivo sustancial* de fotografías y documentos acerca del aspecto que tenían las cosas en la frontera norteamericana. Como le gustaba decir: «Empecé en la profesión durante el período neorrealista. Me encanta lo *auténtico* cuando es filtrado a través de la imaginación, el mito, el misterio y la poesía. Pero es esencial que, en la base, todos los detalles parezcan *correctos*. Nunca inventados. Pienso que un cuento de hadas capta la imaginación cuando la historia es un cuento de hadas pero la ambientación es extremadamente realista. Esta fusión de realidad y fantasía nos lleva a una distinta dimensión, o mito, o leyenda»[60]. De nuevo, Eastwood se muestra en desacuerdo: «En realidad Sergio no sabe *nada* sobre el Oeste. Es simplemente un buen director. Quiero decir que tiene sus propias ideas y creo que el hecho de que no sepa demasiado sobre el Oeste es lo que funciona para él [...]. Creo que su enfoque muy abierto, adolescente, del cine –y no digo esto en ningún sentido peyorativo– proporciona al cine un nuevo aspecto [...]. Hizo cosas en una época en la que los directores norteamericanos hubieran tenido miedo de hacerlas en un *western*»[61].

Algunas de estas innovaciones se produjeron, cree Eastwood, porque Leone no estaba familiarizado con el libro de reglas de Hollywood. Por ejemplo, la Oficina Hays había estipulado hacía tiempo que un personaje que recibe la bala de una pistola no podía estar en el mismo cuadro que esa pistola cuando era disparada: el efecto era demasiado violento. «Tenías que disparar por un lado, y luego mostrar cómo la persona caía. Y eso fue siempre considerado como una estupidez, pero en televisión siempre lo hacíamos de esa forma [...]. Y, ¿saben?, *Sergio no sabía eso*, así que lo unía todo [...]. Ves disparar la pistola, ves partir la bala, ves caer al tipo, y eso nunca se había hecho así antes»[62].

Otra innovación fue el extraordinario uso que Leone hizo de los primeros planos, no como los tradicionales «planos de reacción», o «contraplanos» sino como una serie de estudios de rostros mirándose los unos a los otros: rostros de gitanos andaluces, actores italianos llenos de cicatrices, un norteamericano con barba de dos semanas. Gárgolas. También utilizaba primeros planos de ojos que revelaban «todo lo que necesitas saber sobre el personaje –como decía Leone–: valor, miedo, incertidumbre, temor, etc.»[63]. O, en el caso del personaje de Eastwood, una completa impasibilidad: sus ojos, como sus aforismos, no revelaban nada. Esos primeros planos pertenecían más al mundo de Sergei Eisenstein, con sus ideas sobre "rostros como tipos", que a Hollywood. Fellini hubiera podido ser otro precedente. Como recuerda Eastwood, «Leone creía, como Fellini, como muchos directores italianos, que el rostro lo significa todo. En muchos casos es mejor tener un gran rostro que un gran actor»[64].

El rodaje en sí fue igualmente impredecible. Con un presupuesto tan reducido, las cosas eran más bien básicas: «Todo el mundo iba detrás de los árboles, ¿entienden? –recuerda Eastwood–. No había instalaciones». Al principio de cada día de rodaje, Leone tenía una idea muy clara de dónde deseaba situar la cámara, pero se veía obligado a rodar «muchas veces el mismo plano: siempre había problemas; el laboratorio raya uno; se pierden otros tres». Y las primeras copias eran en blanco y negro, lo cual no ayudaba mucho. Cuando las veía, Leone se volvía cada vez más *paranoico* e hipercauteloso. Eastwood recuerda que Colombo (a quien no llegó a conocer personalmente) contempló una vez las primeras copias de lo rodado durante el día y exclamó a la compañía reunida: «¡Jesús, esto es un pedazo de mierda!»[65]. Allá en Roma, Carla Leone controlaba los paquetes de primeras copias que eran enviados desde Colmenar y Almería al laboratorio de procesado, y llamaba a Sergio si había algún problema importante. Al contrario que Clint Eastwood, no recuerda demasiados. Puesto que estaba embarazada de su segundo hijo (otra niña, Francesca), no podía reunirse con su marido en España, lo cual la frustraba mucho. Pero sí acudió a ver el rodaje de interiores de Sergio en Roma. La secuencia que recuerda más vívidamente fue la primera en ser filmada. «Era el interior de la casa de los tres hermanos Rojo, donde llega Eastwood tras disparar contra los pistoleros de Baxter, y de la que se marcha subrepticiamente.» Carla presenció también la secuencia en la que Eastwood se recupera de su brutal paliza a manos de los Rojo en el pozo de una mina. Esos y otros interiores italianos permitieron a la producción solicitar una modesta subvención del gobierno.

Tonino Valerii era el primero en ver el material que llegaba de las localizaciones, en su capacidad de jefe de posproducción de la Jolly: «El proceso Techniscope te permitía ahorrar un cincuenta por ciento del coste de negativo de película, imprimiendo dos cuadros al precio de uno. Pero cuando veías por primera vez el film en bruto, a menos que te dieras cuenta de eso, simplemente veías dos cuadros al mismo tiempo: dos Clint Eastwood, dos Gian Maria Volonté, dos mulas, cuatro pistolas. Y tenías que hacer el ajuste mental, además de ajustar el equipo. Cuando llegó el primer material, pensé de inmediato que la interpretación de Eastwood –y su presencia– era extraordinaria, así que llamé a los productores. Contemplaron los dos cuadros y simplemente se echaron a reír. Nadie parecía tener ninguna fe en la producción, o ninguna sensación de que Leone supiera lo que estaba haciendo»[66].

Leone no improvisaba su plan de trabajo. Pero había que recurrir a mucha improvisación en otros departamentos. Cuando estaba rodando la entrada de Eastwood en San Miguel, en el cortijo El Sotillo, decidió que le gustaría que Joe el Forastero cabalgara junto a un solitario árbol en el desierto, con una cuerda y un nudo corredizo colgando de él. Pero no había árboles en aquella parte del desierto

almeriense y, después de mucha animada discusión, Leone se caló su sombrero de *cowboy* y partió en busca de uno. Finalmente se tropezó con exactamente el tipo de árbol sin hojas que deseaba. El único problema era que crecía en la granja de alguien. Así que al día siguiente regresó con un camión y algunos técnicos, con la intención de hacerle a un viejo granjero andaluz una oferta que no podría rechazar. Tal como lo recuerda Eastwood, «entra decididamente y dice: "Somos del departamento de carreteras. Este árbol es muy peligroso, va a caer en cualquier momento y alguien resultará herido. Nos lo llevaremos ahora mismo". El viejo tipo se queda parado allí y, antes de que se dé cuenta de lo que está ocurriendo, ahí están aquellos italianos serrando el árbol»[67]. Así que Leone *estuvo* en Almería, después de todo.

Los problemas de liquidez forzaron a todo el mundo a trabajar al día, literalmente, mientras el trato entre Jolly Film, Constantin y Ocean demostraba estar lleno de agujeros. Si el dinero de la semana no llegaba, siempre era culpa de los otros dos. Tonino Valerii recuerda vívidamente que «el porcentaje de Leone –el treinta por ciento del film– estaba ligado al hecho de que él había traído al coproductor español que había prometido poner treinta millones de liras en el bote. Muy poco, de hecho. Y después de la primera semana ya no pagó nada. Así que un día Leone acudió a la localización en Colmenar, y todas las puertas y ventanas habían sido retiradas. ¡Una calle de *western* sin puertas ni ventanas! Lo cual significaba que no podían rodar. De modo que llamaron a Papi y Colombo, y en una época en la que estaba prohibido exportar divisas de Italia, el menudo Arrigo Colombo partió hacia Madrid con treinta millones de liras en su maletín –en efectivo–, arriesgándose a ser arrestado en la frontera. Afortunadamente, nadie intentó detenerle. Insistió en recobrar la cuota del coproductor español a causa de esto y, con ello, la mayor parte del porcentaje de Leone»[68].

Esta inestabilidad pesaba sobre el plató y parecía confirmar las advertencias que había recibido Eastwood antes de empezar a filmar. No debió ayudar en nada a la autoconfianza de Leone. Durante la preparación de la secuencia donde Joe se arrastra alejándose de la paliza a manos del clan de los Rojo, Eastwood recuerda que: «Me paseé ocioso toda la mañana aguardando a que director y equipo dejaran de discutir. La conversación era toda en español e italiano y yo no entendía ni una palabra, pero notaba que se producía una violenta discusión acerca de *algo*. Esperaba que llegaran a algún acuerdo antes de que pasara toda la mañana sin haber rodado ni un solo plano. Finalmente, Sergio me llamó. `Muy bien, Clint, podemos empezar`, dijo a través del intérprete. Qué demonios, decidí. Siempre estaban igual [...] La escena requería un montón de maquillaje porque mi rostro tenía que parecer muy hinchado y magullado a causa de los golpes de toda la pandilla. Salí de maquillaje sintiéndome acalorado e incómodo, y me encaminé al plató. Me sentía literalmente el hombre más solitario de España. El plató estaba desierto. Ni productor, ni

director, ni equipo. Sólo las grandes lámparas de arco gravitando como buitres españoles. Al parecer el equipo llevaba dos semanas sin cobrar [...]. Con un ojo cerrado por el maquillaje y toda aquella otra porquería sobre mi rostro, me dije que ya tenía bastante [...]. Les dije que podían encontrarme en el aeropuerto. Afortunadamente Sergio me alcanzó antes de que abandonara el hotel. Las cosas fueron un poco mejor después de eso»[69].

Como Eastwood reflexionó sensatamente, «si hubiera tenido mucho dinero, yo nunca habría llegado a España. Seguiría en Hollywood con Maggie aguardando reanudar la serie de televisión [...], así que me dije que era preciso poner fin a la desorganización». Las cosas fueron un poco mejor durante un tiempo, hasta la última semana de rodaje, cuando, como recordaría Leone, el dinero se agotó finalmente por completo. Papi y Colombo estaban decididos a «eliminar todo los caros fragmentos que faltaban por rodar» y ordenar al equipo que regresara a Roma. En vez de ello, partieron hacia Almería con un selecto grupo de tres actores y quince técnicos, y consiguieron persuadir al terrateniente de San José que los alojara, a crédito, durante la semana que faltaba de rodaje, y les permitiera usar su electricidad. El film no hubiera podido completarse sin él»[70].

Afortunadamente, el montador Roberto Cinquini era muy hábil en sacarle el mejor partido al metraje que volvía de una pieza del laboratorio. Tonino Valerii recuerda: «La famosa secuencia de la masacre de los Baxter, con todos esos primeros planos de mexicanos que sonríen o ríen mientras disparan, es parte de su contribución [la de Cinquini]» (en la versión italiana del film, esta secuencia es considerablemente más larga, con una serie de primeros planos de mexicanos riendo orgiásticamente, mientras sus ojos reflejan las llamas de la casa de los Baxter que arde hasta los cimientos). «Cinquini se aseguró también de que fueran positivadas tantas tomas como fuera posible de entre las que habían sido rechazadas, e hizo copias también de montones de las tomas buenas. Era un maestro en esto. Sabía cómo utilizar una misma toma cuatro o cinco veces, usando siempre un momento distinto para iniciarla. Yo mismo hice varias contribuciones al diálogo durante la posproducción. Leone volvió de España sin la última copia actualizada del guion. ¡La había perdido! Usé el argumento original, cambiando un cierto número de cosas, porque durante el montaje la historia había cambiado un poco. Y rodé realmente un par de detallados primeros planos que eran necesarios: una mecha ardiendo, por ejemplo»[71].

Pero quizás el momento más tenso ocurrió a las tres cuartas partes del rodaje, cuando llegó el aviso de la Jolly Film en Roma de que Sergio Leone (y todos los demás) «debían evitar bajo cualquier circunstancia mencionar la palabra *Yojimbo*», el título original de la película de Kurosawa. «Los derechos todavía no estaban claros», se le recordó a Eastwood. Pero a todos se les aseguró que tan sólo era un

tecnicismo y que «el problema se resolvería en los próximos días». No fue así. Ya fuera porque la Jolly era demasiado tacaña para poner sobre la mesa los diez mil dólares necesarios para asegurar los derechos del *remake* (como afirmó Leone), o porque Leone simplemente olvidó el film de Kurosawa en medio de toda la excitación (como han afirmado otros), o porque la Jolly contactó con la Toho Films en Roma y no obtuvo ninguna respuesta (como afirma Tonino Delli Colli), o porque Leone creía genuinamente que de hecho no estaba haciendo ningún *remake* de *El mercenario* (simplemente devolvía la historia a «su lugar de origen»), la cuestión de asegurar el necesario permiso se había ido dejando de lado. La directriz de evitar toda mención del título de Kurosawa sugería que *alguien* estaba intentando ver si podía jugársela. La versión de Fulvio Morsella es que no fue Sergio Leone: «Sus productores le engañaron. Les pasó *El mercenario* y les dijo: 'Si pueden conseguir los derechos de un *remake*, haré el film'. Bien, le dijeron que tenían los derechos, pero en realidad no los tenían. Y él siguió adelante e hizo *Por un puñado de dólares*. Y hubo algunos pleitos con Kurosawa, que estaba en su derecho»[72]. Tonino Valerii recuerda la subsiguiente demanda por plagio como «en absoluto divertida [...]. Papi y Colombo habían visto hacía mucho tiempo *El mercenario* con Sergio, en una sesión privada en un lugar secreto. Como jefe de posproducción, yo tenía los comprobantes de ese pase en mi poder. Cuando se inició el caso, todavía tenía ese papel. Tenga en cuenta que me pagaban Papi y Colombo, y por aquel entonces yo era amigo de Leone. Así que adopté la única posición correcta dadas las circunstancias. Fui a casa y rompí los comprobantes»[73].

Pero había otro papel, mucho más serio: una carta formal firmada por Akira Kurosawa y el guionista de *El mercenario*: «Estaba dirigida a Sergio y decía: 'Signor Leone, acabo de tener la oportunidad de ver su film. Es un film espléndido, pero es mi film. Puesto que Japón es firmante de la Convención de Berna sobre el *copyright* internacional, debe usted pagarme'. Sergio fue tan ingenuo que exhibió esta carta a todo el mundo. La carta era realmente ofensiva, con su acusación de plagio, de copiar el film de Kurosawa, pero él no parecía darse cuenta de ello. Era incapaz de ir más allá del hecho de que el gran director Kurosawa le había escrito y calificaba su obra de un film espléndido. Se sentía muy emocionado por ello. Cuando alguien intentaba hacer que se guardara la carta, no hacía más que preguntar: '¿Por qué?'»[74].

Los abogados que representaban a la Jolly Film y a Leone llegaron a la conclusión de que la mejor defensa era un ataque, e intentaron montar una contrademanda. «Nos dijeron: 'Seguramente perderemos este caso a menos que podamos demostrar que de hecho fue *Kurosawa* quien copió una obra literaria anterior, y preferiblemente una italiana [...]' Yo fui la persona responsable de hallar esta maravillosa pieza literaria. Resultó que vi un anuncio de una representación de la obra de Carlo

Goldoni 'Arlequín servidor de dos amos', producida por uno de nuestros más eminentes directores teatrales. Así que telefoneé a mi amigo Gastaldi, el afortunado poseedor de un ejemplar del 'Diccionario Bompiani de Literatura' en su encantadora biblioteca, y le pedí que buscara 'Arlequín' entre las obras de Goldoni y me leyera el argumento. Aquella misma tarde transmití la noticia a Giorgio Papi, un poco avergonzado por la irreverencia de lo que estaba haciendo. Dije: 'He hallado la obra literaria de la que Kurosawa robó *El mercenario*. ¡Se llama 'Arlequín'!' Me puso en contacto con los abogados, que al principio se mostraron escépticos pero dijeron: 'Muy bien, adelante con ello'. Incluso recibí unos miles de liras como recompensa. De modo que, me temo mucho, así fue como Goldoni se convirtió en la inspiración del *western* italiano»[75].

La defensa "Goldoni" no fue mala, dados los cambios culturales que había introducido Leone cuando adaptó *El mercenario* para el consumo italiano. No funcionó, pero al menos proporcionó la base para una negociación. Según Valerii, «hasta entonces Kurosawa nos había tenido contra la pared, pero ahora al menos podíamos hablar de las cosas y se alcanzó un acuerdo de compromiso»: Kurosawa y Kikushima, como autores de *El mercenario*, fueron compensados por el evidente parecido entre las dos historias garantizándoles los derechos exclusivos de distribución del film en Japón, Formosa (hoy Taiwán) y Corea del Sur, más un quince por ciento de los ingresos mundiales de taquilla. Los abogados de Leone habían planteado que los derechos de autor de ambos films deberían ser pagados a los herederos del muy difunto Carlo Goldoni. La novelización del film, cuando fue publicada más tarde, tuvo que señalar que estaba «basada en un guion de un film de la Jolly Film, Roma [...], con permiso de la Kurosawa Productions Ltd., Tokio». Giorgio Papi voló a Japón y selló el acuerdo.

Un efecto secundario del caso fue que, ante la enorme decepción de Clint Eastwood, la distribución en Estados Unidos y Gran Bretaña tuvo que retrasarse más de dos años y medio. De pronto, pareció como si hubiera respaldado a un perdedor. Otro efecto secundario fue que se había creado un mecanismo automático de distribución, y una demanda, en los «territorios del Lejano Oriente». Muchos años más tarde, en el Festival de Cine de Cannes de 1990, Clint Eastwood conoció finalmente a Akira Kurosawa, entonces con ochenta años, durante la fiesta de inauguración, y hablaron (a través de un intérprete) acerca de *El mercenario*: de que Leone hubiera olvidado aclarar el asunto de los derechos, y del hecho de que Eastwood debiera el inicio de su gran carrera a un plagio. Los dos hombres soltaron una carcajada al respecto. En su momento no había parecido tan divertido. La ácida conclusión del propio Leone fue que «Kurosawa estuvo completamente correcto haciendo lo que hizo. Es un hombre de negocios y ha ganado más dinero con esta operación que con todos sus films puestos juntos. Lo admiro mucho como cineas-

ta. Tan sólo me pregunto si sus ideas acerca del *hara-kiri* tienen algo que ver con el éxito conseguido por los *remakes* de sus films: *Los siete magníficos* de John Sturges ha pulverizado ya todas las taquillas»[76].

El vuelo de Papi a Japón, según Valerii, fue la última gota en lo que a Leone se refería: «Primero me quitaron el porcentaje que venía con la coproducción con España, y ahora Papi cedía un quince por ciento del film». Entonces, según Leone, procedieron a vender sus activos a otra compañía, que descubrió que «las arcas estaban vacías». Cuando Leone tuvo preparada una demanda legal contra ellos, mágicamente no quedaba ningún dinero con el cual pagarle. Para un hombre que siempre había sido muy cuidadoso con su propio dinero, eso fue un ominoso arranque para su carrera como *autor*. La reacción de Leone, veinte años más tarde, seguía siendo comprensiblemente muy amarga: «Incluso hoy, *Por un puñado de dólares* es el único de mis *westerns* que no me ha hecho ganar nada. Peor aún, me costó una gran cantidad de dinero. Después de esa experiencia, resolví producir mis propios films». Al final, el director fue compensado «con los derechos mexicanos, el único lugar donde el film nunca tuvo mucho éxito porque todos los mexicanos que salían en él eran tipos malos»[77].

Se originara de donde se originara la historia, fue la *experiencia* de *Por un puñado de dólares* –la imagen y el sonido– lo que la hacía realmente distinta. Como reflexiona Eastwood: «Creo que los films de Sergio cambiaron el estilo, el enfoque de los *westerns*. Los *operizaron,* si es que existe esa palabra. Hicieron de la violencia y los disparos un aspecto un poco más grande que la vida, y tenían una gran música y nuevos tipos de bandas sonoras». Eastwood reconoce también el uso innovador de Leone del diseño del sonido: «Un film ha de tener un sonido propio y los italianos –que no registran el sonido mientras ruedan– son muy conscientes de ello en el departamento de posproducción. Sergio Leone creía que el sonido era muy importante, casi un cuarenta por ciento del film [...]. Leone utiliza una banda sonora muy operística, un montón de trompetas y luego, de pronto: "¡Ka-bum!", lo corta todo y deja que los caballos resoplen y todo ese tipo de cosas. Es muy efectivo». Sergio Donati añade a la lista el distintivo sonido de los disparos: «Sergio gozaba jugando con el diseño del sonido. Celebraban un montón de reuniones para discutir sobre ello. Odiaba el silencio. Por ejemplo, los revólveres son de hecho winchesters, y los winchesters son pequeños cañones. Enviaban al hombre del sonido a un valle cerca de Roma, donde no hay carreteras ni sonidos que molesten. Sergio enviaba al hombre, que volvía con "pim-pam-pums", rebotes y ecos. No había nada electrónico. Era grabado en un entorno natural, porque quería aire y atmósfera»[78].

Cuando regresó a Norteamérica, Clint Eastwood había grabado una pista de prueba, como era la costumbre italiana, y dejado las decisiones acerca del sonido al departamento de posproducción. Más tarde postsincronizaría su propia voz en un

estudio de doblaje en Roma. Para la versión italiana del film, la voz sería la del actor Enrico Maria Salerno: una voz más profunda y con tonos más intensos que la de Eastwood, que haría que el personaje central pareciera mucho más *denso,* mucho menos indiferente y frío. El público italiano estaba acostumbrado a eso: la voz de Emilio Cigoli, que durante años había doblado a John Wayne, era también una voz densa, teatral.

Bajo presión de Papi y Colombo, Sergio Leone mostró al compositor Ennio Morricone un montaje provisional del film. Originalmente había deseado a Franco Lavagnino para que escribiera la música: habían trabajado juntos en *Pompeya* y *El Coloso*. Pero la Jolly Film, que había encargado a Morricone la banda sonora de *Gringo* y estaba en el proceso de utilizarlo para *Le pistole non discutono*, suplicó a Leone que se entrevistara con él. Aceptó y fue recibido con una noticia sorprendente: «Acababa de entrar en casa de Ennio cuando me anunció que habíamos ido a la escuela juntos. Pensé que estaba bromeando, que era una especie de chiste. En absoluto. Me mostró una fotografía de la clase de la *terza elementare*, y tuve que admitir que ambos estábamos en ella. Fue un buen toque, ¡pero no lo suficiente para persuadirme que lo empleara! Dije, y fui franco en ello: 'Tu música para *Gringo* era tan poco original como puede llegar a ser posible. Una versión aguada de Dimitri Tiomkin'. Para mi sorpresa, se mostró de acuerdo: 'Tienes toda la razón. Pero ellos me *encargaron* que escribiera una versión aguada de Dimitri Tiomkin. Así que eso es lo que les di. Un compositor tiene que ganarse la vida'. Vi que estaba hablando en serio. Así que le di una oportunidad». Morricone le recordó a Leone que mientras Sergio prefería jugar a policías y ladrones en el patio de juegos de San Juan Bautista de la Salle, *él* siempre había preferido el fútbol. Y que ambos eran «chicos muy vitales [...]. Recordamos juntos los juegos a los que solíamos jugar, las fotos que habíamos guardado, y los amigos mutuos que todavía conservábamos de aquella escuela. Porque no nos habíamos vuelto a ver desde que teníamos ocho o diez años. Hacía veinticinco años»[79].

Ennio Morricone había nacido el 10 de noviembre de 1928 en la Via S. Francesco a Ripa, en el Trastevere, de modo que los dos hombres tenían aproximadamente la misma edad, y procedían del mismo entorno. Morricone padre estaba también en el negocio del espectáculo, aunque la carrera de Mario Morricone como trompetista en clubs nocturnos y *music-halls* era menos lucrativa y estable que la de Vincenzo Leone. Mario enseñó a Ennio a tocar varios instrumentos a temprana edad, sobre todo la trompeta: «Empecé a componer –recordaría recientemente Ennio– cuando tenía seis años. Mi padre me había enseñado la clave de sol. Estábamos de vacaciones y escribí algunos estúpidos fragmentos de música. Eran temas de caza, cosas que había oído en la radio. Los rompí. Me sentí inspirado por "Der Freischutz" de Weber y escribí la obertura que acababa de oír. Quizás esos temas de caza

me ayudaron a escribir para *westerns*... Los grandes espacios abiertos, supongo que pudo ser eso. Porque esos temas tienen alguna relación con la música que escribí para los *westerns* de Sergio Leone»[80].

Mientras Leone se matriculaba en la Escuela de Derecho, Morricone entró en el conservatorio Santa Cecilia de Roma, para especializarse en trompeta, armonía y composición, bajo la atenta supervisión del compositor Goffredo Petrassi: «Todo desde Palestrina y Monteverdi hasta Stravinsky, Stockhausen y Luciano Berio». Era muy poco habitual que un especialista en trompeta estudiara composición y combinó sus investigaciones diurnas con su trabajo nocturno ayudando a su padre. En 1943, a los quince años, incluso sustituyó a un enfermo, Mario, en la "Constantino's Band". Esas experiencias, según Morricone, lo alentaron a tratar la música como «una experiencia antes que como una ciencia». En 1954 recibió su diploma en Composición con una nota de 9,5 sobre 10 y dejó el Conservatorio. Bajo la guía de Petrassi, de mediados a finales de los 1950 compuso una serie de piezas: una cantata, un sexteto, cinco variaciones sobre un tema de Frescobaldi, una *invención* para piano, un trío para clarinete, un concierto, tres estudios para flauta y una "distanze per violino, violoncello e pianoforte", algunas de las cuales llamaron la atención de la Sociedad Internacional de Música Clásica. Por las noches siguió «tocando la trompeta en un club nocturno para poder vivir de sus ingresos».

Tras su matrimonio con Maria Travia en octubre de 1956, y el nacimiento de su hijo al año siguiente, se vio enfrentado a la difícil decisión de seguir componiendo música contemporánea «con unos muy magros ingresos» complementados por un sueldo de profesor, o buscar un empleo más comercial. Morricone decidió «empezar a trabajar como arreglista musical para radio, televisión, teatro» y luego para compañías discográficas. Así, mientras su "Concerto" estaba siendo interpretado en la Fenice de Venecia (1960), y su "Distanze per violino" en el teatro Ateneo de Roma (1962), hacía simultáneamente arreglos de clásicos napolitanos como "Funiculì, funiculà" y "Santa Lucia" para Mario Lanza, hasta la muerte de Lanza en 1959. Morricone trabajaba tan diligentemente por aquel entonces que empezó a ser conocido en el medio, un poco a su pesar, como el "padre de los arreglos modernos" antes que como compositor. También hizo arreglos para los espectáculos de variedades de la RAI Televisión, hasta que su amigo el compositor cinematográfico Mario Nascimbene le pidió que dirigiera algunas piezas de música y compusiera un poco, de incógnito, para *Muerte de un amigo* (*Morte de un amico*) de Francesco Rossi en 1959 y *Barrabás* (*Barabbas*) de Richard Fleischer en 1961. Su introducción formal a la música cinematográfica vino a través de Luciano Salce, al que conoció en un estudio de televisión. Salce deseaba un compositor para dos obras que estaba dirigiendo en Roma y eligió a Morricone. También recomendó a Morricone ante Dino De Laurentiis para el trabajo de componer la banda sonora de *Las píldoras de*

Hércules (*Le pillole de Ercole*), pero Dino lo rechazó con el argumento de que era «un desconocido». Un año más tarde apareció en su primera lista de créditos cuando Salce le pidió que confeccionara la banda sonora de *El federal* (*Il federale*). Cuando reencontró a Sergio Leone había compuesto la música para otras tres películas de Salce, además de un par para el director Camillo Mastrocinque[81].

En algunos aspectos, las carreras de director y compositor habían seguido caminos paralelos. Pero había importantes diferencias. Muy evidentemente, la vida profesional de Morricone había seguido una sola trayectoria desde que había abandonado los estudios, mientras que Leone tenía varios falsos inicios. Era una relación que, en palabras de Leone, se convertiría en «un matrimonio como solían casarse los católicos antes de las leyes del divorcio»: tempestuoso pero devoto. Como lo expresó Morricone: «Sergio no tenía oído, pero nuestra relación fue intensa y muy creativa, y me sentía muy tierno hacia él. Cuando deseaba referirse a un tema, Sergio decía: '¿Sabes?, es ese que empieza da-da-da', de una forma muy vaga [...]. Se necesitaba un gran esfuerzo por mi parte para comprender a qué tema se refería»[82].

Cuando empezaron su colaboración con *Il magnifico straniero*, Leone estaba especialmente preocupado con la música para las dos secuencias principales: el intercambio de rehenes y la confrontación final. «El sur de Texas –recordaría más tarde Leone– es un lugar apasionado, sobrecalentado. Hay ahí una mezcla de México y Estados Unidos. Esto proporciona un tono y una atmósfera particulares a sus ritos funerarios y su religión. Exactamente el ambiente que necesitaba para mi danza de la muerte. Para mi primer *western*, pedí una partitura musical que fuera como el *degüello* que usó Tiomkin para *Río Bravo* y *El Álamo*. Es un viejo canto funerario mexicano.» Leone y Cinquini habían canturreado juntos la melodía mientras efectuaban un premontaje de la secuencia en una moviola. Pero el *degüello* había sido especialmente escrito y adaptado por Tiomkin para *Río Bravo*, como una endecha para el *sheriff* Chance (John Wayne) y su abigarrado equipo de ayudantes montando guardia en la cárcel de la ciudad. Una banda de *saloon* mexicana toca incesantemente la lastimera melodía a la trompeta, con el respaldo de la guitarra de mariachi. Colorado (Ricky Nelson) explica: «La llaman el *degüello*. Los mexicanos la tocaron para los muchachos de Texas cuando los cercaron en El Álamo». La atmósfera de condenación y la colisión de dos culturas era lo que buscaba Leone. Pero Morricone no estaba dispuesto a plagiar la pieza, estuviera o no basada en una "vieja melodía mexicana", Tiomkin había puesto su nombre en la banda sonora, y la había publicado como partitura para piano. Era una cuestión de profesionalidad.

Morricone recuerda: «Tuve que decirle a Sergio: 'Mira, si pones este lamento en el film, yo no quiero tener nada que ver con él'. Así que me dijo: 'De acuerdo, com-

pón la música, pero hazlo de una forma que una parte de tu partitura *suene* como el *degüello*'. Tampoco me gustó mucho aquello, así que tomé un viejo tema mío, una canción de cuna que había escrito para un amigo, para una versión teatral de tres dramas marinos de Eugene O'Neill [*I drammi marini*, 1960/61]. La canción de cuna era cantada por una de las Peter Sisters [...]. No se confundan, el tema estaba ciertamente muy alejado del lamento. Lo que le confería un cierto parecido era su interpretación en un estilo semigitano a la trompeta, con todos los *melismas* –los floreos interpretados alrededor de notas aisladas de la melodía– que son característicos de ese estilo. Pero el tema en sí no era, repito, no era, la misma idea temática que el *degüello*»[83]. Evidentemente, la cuestión de atribución era, y sigue siendo, un punto delicado para Ennio Morricone (la confusión se vio complicada en 1965, cuando Morricone escribió un arreglo del *degüello* de Tiomkin, completo con letra y coro, y lo publicó en un álbum en Italia). Morricone es insistente: «Sí, recapturé la atmósfera musical del film de Hawks, una atmósfera que encajaba con el ambiente mexicano, pero no lo hice a través de la interpretación y *ejecución* de la pieza a la trompeta. La pieza en sí era completamente original».

Tanto él como Leone estuvieron de acuerdo desde un principio en que no deseaban que la música estuviera «en ningún sentido inspirada por el *western* norteamericano». Desde el punto de vista de Morricone, las partituras del *western* de Hollywood tendían a tener demasiada «música sinfónica» en ellas. Creía que sobreorquestaban las sencillas melodías folk hasta el punto de que sonaban exuberantes y sentimentales, y estaban «demasiado llenas de redundancias», con poca o ninguna relación con los salvajes relatos de las praderas que acompañaban. A un nivel técnico (al parecer Leone estaba obsesionado con esto), la mezcla de sonidos de la música como de concierto con los efectos naturalistas significaba que «el oído humano no podía captarlo todo». Más aún, para la mente de Leone no era lo bastante prominente, porque los personajes ahogaban la banda sonora con un exceso de diálogo: «Los productores ponían tanto diálogo por encima de los disparos y el ruido de cascos que perdían de vista de lo que trataban las historias del *western*. ¡Todas esas voces! Superponían los valores más positivos y tranquilizadores de la época sobre un breve período de la historia norteamericana que en realidad era sorprendentemente violento, que he llamado la regla de la violencia por la violencia. Pero no sabrás eso por los films. Hablar, hablar, hablar»[84]. Morricone y Leone esperaban conseguir «una interacción mucho mayor entre música, sonido e imágenes visuales» que lo que era el estándar de Hollywood, puesto que creían que, «en cada escena, cada silencio y cada sonido de cualquier clase tenía que tener una *raison d'être*». Idealmente, sugería Leone, la música debía ser escrita *antes* de que se rodara el primer metro de película, de modo que pudiera ser integrada en la historia en el estadio de guion, y así el director pudiera conjurar por anticipado imáge-

nes mentales de su impacto. Pero su proyecto se hallaba ya demasiado avanzado y su presupuesto era demasiado escaso, para una innovación así.

En las primeras reuniones, compositor y director, completamente en sincronía acerca de lo que no deseaban, se dedicaron a centrarse en qué tipo de música *era* apropiada. Puesto que, siguiendo el método italiano de postsincronización, toda la banda sonora podía ser *diseñada* desde cero, la cuestión era más importante de lo que parecía. Morricone recuerda que trabajaron «muy unidos en usar música para *completar* algunos personajes sobre la pantalla, para completarlos como *tipos*. Por ejemplo, intenté subrayar con la música los aspectos *irónicos* de algunos personajes. Leone nunca compartió realmente la psicología norteamericana, ante la cual prefería manifiestamente una realidad más italiana, más realista. Leone había nacido en Roma, como yo. Algunos personajes de sus films, los malos en particular, son muy italianos, e incluso muy romanos. Pero con sombreros stetson sobre sus cabezas. Nada que ver realmente con la historia norteamericana y, para subrayar la ironía y la locura de esos personajes italianos, creé un sonido *italiano*». Lo consiguió parcialmente a través del uso de instrumentos musicales característicos que eran inusuales en un ambiente de *western*: «Deseaba sacar a martillazos un tipo de música que era más apremiante, más agitada, una experiencia más directa. Así que usé la guimbarda siciliana y el maranzano ["arpa de los judíos"], un instrumento mediterráneo que se toca también en el norte de África y en Asia»[85].

A Morricone le gustaba también «usar instrumentos que recordaban la voz humana, como la flauta y el violín» y «usar la propia voz humana, en un solo y en una coral, como si fuera un instrumento musical [como en algunas formas de canto folclórico nasal], porque para mí es el instrumento más hermoso de todos, con un sonido unido a la propia vida». Tanto la guimbarda como el canto folclórico estaban asociados con la «música de lugares remotos», que de nuevo era apropiada para *Il magnifico straniero*. «Cuando empecé a componer para Leone –dice Morricone–, no tenía la idea de estar escribiendo para ese tipo específico de films. Con referencia a los *westerns* norteamericanos que eran los "modelos" disponibles, deseaba simplemente usar la idea de la huida a la pradera o al desierto y la expresión de soledad. Deseaba poner todo aquello en música: lugares aislados, a un largo camino del ruido y el ajetreo de las ciudades; intenté recrear en mi música esa sensación de lugar apartado.» Y es por eso por lo que el silbido –como una «expresión de soledad»– parecía tan apropiado.

Sergio Leone compartía estas ideas, pero necesitaba algo más para tener la sensación de que la banda sonora era tan distintiva como el film que acababa de rodar. Morricone prosigue: «Sergio oyó un arreglo que había hecho para una pieza folk norteamericana hacía uno o dos años, un arreglo donde había dejado fuera deliberadamente algunas de mis ideas musicales. Las ideas, o capas, que había dejado

fuera en aquel arreglo eran para dejar a la gente oír por sí misma, detrás del tema musical, la nostalgia de un personaje, Mr. X, por la ciudad [...]. Así, como si pudiera oírse una ciudad en la distancia, podía usar sonidos urbanos desde muy lejos... Sergio lo escuchó, le gustó mucho, y quiso que fuera el arreglo de uno de mis temas»[86].

La pieza, una canción de Woody Guthrie llamada "Pastos de plenitud", fue arreglada por Morricone en 1962 para el tenor norteamericano Peter Tevis y publicada en Italia como un sencillo de la RCA en 1962. Este arreglo consiste en una fuerte línea vocal acompañada por un ritmo insistente, chasquear de látigos, campanas, martillos y una breve escala de semicorcheas en una flauta. Para el coro («Venimos con el polvo, y nos vamos en el viento»), hay instrumentos de cuerda, y un coro de voces masculinas. Además, una estrofa es interpretada con fuerza en una Fender Stratocaster y no en una guitarra tradicional española. El coro es *idéntico* al tema de *Por un puñado de dólares* (eliminando la incomprensible letra de ese último), como lo son los extraños sonidos instrumentales. «Leone deseaba el arreglo exacto con una melodía puesta por encima», dice Morricone. Sin embargo, no deseaba la excesivamente dramática voz de Peter Tevis: ya lo había *irritado* en *Gringo*. Le pidió a Morricone que recuperara la pista maestra menos la voz humana, cosa que Morricone consiguió. Escuchándola, Leone recordaría: «Me sentí absolutamente impresionado. Así que dije: 'Ya has *hecho* el film. Vete a la playa. Tu trabajo ha terminado. *Eso* es lo que yo quiero. Simplemente consígueme a alguien que sea bueno silbando'».

El hombre para el trabajo fue Alessandro Alessandroni, de 39 años, al que Morricone había conocido como cantante, pianista y guitarrista desde sus años adolescentes tocando en los clubs nocturnos romanos. Alessandroni dirigía ahora un muy conocido grupo vocal llamado los Cantori Moderni, que Morricone usaría también para efectos corales y vocales. «Alessandro –dijo– es un extraordinario maestro de coro y nunca he oído un grupo vocal mejor que el suyo [...]. También sabe silbar, como si se tratara de un instrumento musical como cualquier otro.»

Así que Alessandroni proporcionó y preparó el coro, tocó la guitarra y silbó. Tal como me dijo, aferrando orgullosamente su gastada Fender marrón y blanca de 1961, y mostrando todo un surtido de instrumentos folclóricos italianos en diferentes claves (incluidos un maranzano y un argilofono de cerámica): «Nadie en la RCA creía en ese film, así que no gastaron mucho dinero en la banda sonora. Y cuando vimos algunas secuencias a las cuales Morricone tenía que poner música, nos echamos a reír porque había tantos muertos, un montón de muertos tirados por todas partes [...]. Sergio acudía a menudo, se sentaba en la cabina y algunas veces bromeaba conmigo. Era tan grande, ¿sabe? "Así que esta mañana tiene que silbar de la mejor manera que pueda, ¿entiende?"». Alessandroni apreciaba el deseo de Morricone de experimentar con los instrumentos y era capaz de contribuir:

«Conocía cada una de las cualidades de mi coro, cada voz individual, así que me preguntaba si era posible»[87].

El arreglo, en palabras de Leone, «sustituía los habituales acompañamientos monótonos por la audaz invención y uso de sonidos naturales, los gritos de pájaros y animales, extraordinarios efectos de sonido». De las constantes investigaciones de Morricone había emergido la idea de que todo ruido pertenece al reino de la música. Había asistido a un seminario en Darmstadt en 1958, conducido y presentado por John Cage, y desde entonces había establecido contacto con un grupo informal de músicos y compositores de vanguardia que se hacían llamar el Gruppo d'Improvisazione Nuova Constanza. Este grupo se había formado a finales de los años cincuenta para dar ocasionales conciertos a audiencias especializadas en Roma, e iba a convertirse en una banda en 1964. Morricone niega una *línea directa* de sus experiencias con Nuova Constanza a las partituras de este film, pero acepta que puede que existan algunos elementos en las bandas sonoras de otros de sus films generales «que son apropiadas a las investigaciones del grupo». Esos elementos incluyen el uso innovador de sonidos naturales y efectos extraordinarios para los *westerns* de Leone: «Los films de Sergio me sugirieron un cierto modo de pensar: la inserción de sonidos cotidianos en su cuerpo de *westerns* pareció dar nueva vida a esas composiciones fílmicas»[88].

No es una coincidencia que todos los ingredientes más sobresalientes de *Por un puñado de dólares* hayan sido objeto desde entonces de disputas acerca de su originalidad: el tema del *degüello* (Morricone *versus* Tiomkin), el aspecto de Joe el Forastero (Eastwood *versus* Leone) y la relación con *El mercenario* (Kurosawa *versus* Leone). Si no hubieran contribuido al éxito del film, entonces quizá nadie se hubiera molestado en discutir sobre ellos. Solía decirse de los films de Steven Spielberg que el único que no había implicado algún tipo de litigio acerca de su originalidad era *1941* (*1941*).

Las primeras respuestas de la crítica al film irritaron ligeramente a Leone, porque ignoraban los elementos *italianizantes:* «Los comentaristas periodísticos me acusaron de intentar copiar el *western* norteamericano desde un principio. Más tarde, los críticos escribieron que estaba intentando crear una forma de "cine crítico". Ambos erraban el tiro, en formas diferentes. Porque de hecho yo traía al *western* algunas estrictas convenciones propias. Y, evidentemente, hay una cultura a mis espaldas que no puedo simplemente ignorar»[89].

Algunas de esas convenciones eran visuales, aunque no tan evidentes en *Por un puñado de dólares* como en films posteriores. El tiroteo final alrededor de la fuente de San Miguel es un claro ejemplo. Joe avanza hacia Ramón Rojo y sus secuaces. Parece como si fuera a convertirse en una tradicional confrontación lineal. Pero, mientras el resucitado Forastero se tambalea de lado a lado (cuando las balas gol-

pean el escudo metálico en su pecho), Leone intercala primeros planos de los rostros de la pandilla de Rojo, uno por uno. Así se describe todo un círculo y; mientras Ramón muere, una serie de confusos planos subjetivos realizan movimientos circulares contra el cielo. Así, en vez de la tradicional confrontación en la calle principal, el tiroteo se convierte en un acontecimiento circular, como asistir a una corrida de toros o contemplar la rueda de una ruleta. Tal como lo planteó Leone: «Un duelo *teatralizado* [...], en la arena, donde tiene lugar el momento de la verdad. ¡No cara a cara! La última oportunidad de vivir se representa en la arena circular. Esta es la moraleja de la fábula [...]. El duelo en *Por un puñado de dólares* invierte todo tipo de convenciones. Está la frase: 'Cuando un hombre con un 45 se enfrenta a un hombre con un rifle, el hombre con la pistola es hombre muerto'. Y me regocijé probando lo contrario [...]. El auténtico Oeste no tiene nada que ver con el *western*. Prefiero mezclar el juego con una sensación documental. Cuando el rifle de Volonté está vacío, Eastwood deposita su pistola en el suelo. Empieza el duelo. Seguimos su técnica de recoger su arma y cargarla. También seguimos la técnica de su oponente. El rifle toma más tiempo. Así: Volonté pierde»[90].

Otra de las *estrictas convenciones* de Leone era tomar momentos visuales de los *westerns* clásicos de Hollywood y filmarlos de una forma deliberadamente expansiva. El duelo implica un énfasis inusual en las apariencias externas: primeros planos de botas, o armas, o tics nerviosos, a medida que los protagonistas ocupan sus posiciones. En un plano anterior, Leone y Giraldi muestran la llegada de Silvanito el cantinero y Joe el Forastero a un reborde que domina el cañón del río Bravo; el foco se ajusta mientras los dos hombres desmontan, luego la cámara asciende por encima del reborde para revelar un grupo de carros (la pandilla de Ramón) y un destacamento de caballería cruzando el río más allá. Más tarde, Leone intercala los dos clanes rivales disparándose en un cementerio, mientras al mismo tiempo el Forastero explora la bodega de los Rojo. Mientras el Forastero golpea los distintos barriles de madera con su pistola, su acción es intercalada con acontecimientos similares en el cementerio: cuatro golpes, cuatro disparos, y así sucesivamente. Es una pieza de retórica cinematográfica, que atrae la atención hacia sí misma como un gag visual y sonoro, y hace que los viejos clichés parezcan frescos de nuevo. A veces este tipo de retórica satiriza las convenciones del *western* norteamericano, a veces las celebra y a veces las socava.

Leone argumentaba que estaba reaccionando contra la pereza de los directores norteamericanos de *westerns*, que habían caído en una «repetitividad» y en una «falta de atención al detalle». Para Leone, ésos eran casi pecados capitales. Como me confesó: «¿Recuerda *Raíces profundas*? Estoy pensando en la escena en que Jack Palance desafía al hombrecillo fuera del *saloon*. Cuando el hombrecillo recibe los balazos, se tambalea seis metros hacia atrás y cae al lodo. Es una representación

muy realista de la muerte. Y es el resultado de una cuidadosa planificación [...]. Si piensa usted en todos los *westerns* que ha visto, estoy seguro de que estará de acuerdo en que como regla los productores huyen del enfoque realista y lo convierten todo en una fórmula preempaquetada de entretenimiento que ha pavimentado el camino a los clichés vacíos de la televisión»[91].

Con el presupuesto de *Por un puñado de dólares* podía permitirse una ligera –sólo ligera– *atención al detalle* en el diseño de producción. En caso de que esperáramos que el tipo malo vistiera de negro, Ramón se enfrenta por primera vez al Forastero con una camisa blanca como la leche, y motas blancas como plumón flotan cruzando la escena, casi sugiriendo un efecto de nieve. Durante el intercambio de rehenes, este blanco da paso a un suave pardo otoñal (hojas en la calle, arena, polvo, caballos, trajes) contra el cual destacan el atuendo oscuro estilo español de Ramón y la bata blanca del niño. Pero más dinero, evidentemente, hubiera ayudado: la gente del pueblo sólo aparece en dos cortas escenas, que parece como si hubieran sido rodadas el mismo día; y el color es pobre (particularmente en las secuencias al atardece o nocturnas, la mayoría de las cuales parecen haber sido rodadas a la luz del día). Esta puede ser en parte la razón por la cual Leone tuvo dificultades, al principio, con la distribución de su film: «Antes de *Por un puñado de dólares* se habían hecho como unos veinticinco *westerns* italianos. Cuando terminé el film, un hombre de negocios romano que era propietario de una cadena de al menos cincuenta cines ni siquiera quiso asistir a un pase privado, porque ya había quedado establecido que el *western* italiano estaba completamente acabado. Esos *westerns* habían sido distribuidos, pero los críticos no habían reparado en ellos [...]. Nadie había reparado en ellos, porque todos tenían títulos "robados", porque se consideraba que eran films de serie 'B'»[92].

Il magnifico straniero tenía ciertamente un presupuesto de serie "B", y sus productores habían sido responsables de dos de esos anteriores *westerns* italianos. Sería necesario un poco de *marketing* de primera fila para separarlo del montón. El primer paso fue rebautizarlo como *Por un puñado de dólares*..., un guiño al modo de pago preferido del héroe, y quizás una referencia a la famosa declaración hecha por Emiliano Zapata durante la Revolución Mexicana en 1911: «Muchos de ellos [los maderistas], por conseguir el favor de los tiranos, por un puñado de monedas, están derramando la sangre de sus hermanos». Un puñado de monedas, como Judas.

El siguiente estadio fue encargar a Luigi Lardini algunos títulos de crédito que llamaran la atención: fragmentos de metraje de acción girando y deformándose contra un fondo negro, rojo y blanco, con el título saltando como un latigazo. Finalmente fue un cartel cortesía del diseñador gráfico Sandro Simeoni, que mostraba, en un estilo clásico del *western* norteamericano, a un pistolero con una camisa roja, arrodillado en el suelo y disparándole a un malo de álbum de cómic en el

estómago. Este cartel no ofrece ninguna imagen de Clint Eastwood y ninguna referencia al estilo visual del film. Podría haber anunciado cualquiera de aquellos *westerns* italianos anteriores. El único rasgo inusual era que el pistolero apuntaba su pistola directamente a quien lo miraba. Las letras verticales (en azul y rojo) informaban a los espectadores potenciales que el director era "Bob Robertson". El villano era interpretado por "John Wells" (Volonté = *will* (voluntad) = Wells) y la coprotagonista era Marianne Koch. Puesto que la señorita Koch sólo tenía una línea de diálogo en toda la película, su inclusión como protagonista femenina era cuestionable. Sólo cuando los espectadores habían comprado sus entradas descubrían que de hecho el film no tenía ninguna mujer protagonista. Benito Stefanelli se convirtió en 'Benny Reeves', un nombre que eligió él mismo «en memoria de haber trabajado en cuatro o cinco films con Steve Reeves»[93].

Con impecables credenciales americanizadas, *Por un puñado de dólares* fue llevado al mercado anual del film de Sorrento, pero no encontró compradores. Los *westerns* eran cosa de ayer. Tras un pase, el propietario de una cadena de cines en la Toscana felicitó a Bob Robertson: «Me encantó su film. Tiene montones de cosas nuevas. Bravo». «Entonces, ¿lo compra?», preguntó Leone. «No. Es imposible que sea un éxito, porque no hay mujeres en él.» Entonces Leone intentó persuadir al distribuidor de que algunos de los *westerns* norteamericanos de mayor éxito (*Duelo de titanes* o *Solo ante el peligro*) se habían visto arruinados por las Rhonda Fleming o las Grace Kelly de este mundo: «Incluso en los *westerns* más grandes, la mujer es *impuesta* a la acción, como una estrella, y generalmente está destinada a ser el *contrapunto* del protagonista masculino. Pero no existe *como mujer*. Si la eliminas del film, en una versión que puede desarrollar usted mentalmente, el film se vuelve mucho mejor. En el desierto, el problema esencial era sobrevivir. ¡Las mujeres eran un obstáculo a la supervivencia! Normalmente, la mujer simplemente frena la historia»[94]. Pero el distribuidor no se sintió impresionado. De hecho, Sergio Leone había sustituido la heroína al viejo estilo por una Virgen completa con Sagrada Familia, que no hacía mucho por *frenar la historia* (no estaba en pantalla el tiempo suficiente).

Lo que ocurrió a continuación se ha contado tantas veces en las historias del cine italiano, y alrededor de la mesa de la familia Leone, que ha adquirido hace mucho tiempo el estatus de mito. Una de las versiones de Sergio Leone dice así: «Nunca olvidaré aquel mes de agosto de 1964. Fui a Florencia para el primer estreno el 27. Hacía un calor bochornoso: en Italia, estrenar un film en agosto es matarlo. En aquel cine del centro, era matarlo y enterrarlo. El cine estaba en una especie de callejón. ¡La decoración de madera databa de 1908 y de la invención del cinematógrafo! Ni en mis peores pesadillas había vivido nunca una escena tan deprimente. Por supuesto, los productores –desanimados por los comentarios en el mercado

del film– no habían invertido ni una sola lira en publicidad. Mi film era simplemente anunciado en los listados de estrenos de los periódicos. Era como si no existiera, como si nunca hubiera existido»[95].

Tras una recaudación en taquilla por debajo de la media el viernes y el sábado, Leone regresó a su casa en Roma. Pero cuando llamó al dueño del cine, oyó una historia muy diferente. La recaudación del lunes había sido el doble que la del domingo. «Fue un suceso único en la historia del cine contemporáneo. Con un mínimo de publicidad, sin una sola crítica, el film despegó por sí mismo, en aquel doblemente desconocido cine [...], y despegó con ímpetu. El famoso *boca a boca* del que tanto habla la gente y en el que nadie cree realmente había funcionado. Martes, miércoles..., la gente tenía que volverse porque se habían agotado las entradas. Todavía me pregunto cómo toda aquella gente encontró la dirección del cine»[96]. Seis meses más tarde, *Por un puñado de dólares* todavía se exhibía en Florencia. El propietario, decía alegremente Leone a todo el mundo, se había negado a retirarlo. Dos semanas después del estreno en Florencia tuvo lugar una segunda *première mundial* en el enorme Supercinema, en la esquina de la Piazza del Viminale de Roma, al que asistieron muchos de los hombres de negocios que habían rechazado el film en Sorrento. Entre noviembre de 1964 y diciembre de 1965 la taquilla de toda Italia (pero especialmente de Roma, Milán, Turín y Nápoles) se puso en órbita.

Tonino Valerii cuenta la historia de este *sleeper* (producto en el que nadie confía y que de repente consigue un éxito inesperado) de una forma algo distinta: «El cine se hallaba en un lugar semicéntrico; no en el auténtico centro de la ciudad, no en un edificio céntrico, pero tampoco era un nido de pulgas [...]. El director comercial de Unidis, que distribuía el film, fue responsable del hecho de que cada día se compraran toneladas de entradas para impedir que el film fuera retirado de la programación del cine. El lunes ocurrió un milagro: el cine se lleno mágicamente de espectadores que habían pagado realmente [...]. Un hecho que no puede ignorarse cuando se explica el *boca a boca* es que el cine estaba situado cerca de la estación de ferrocarril y era frecuentado generalmente por viajantes de comercio que mataban el par de horas que les quedaban libres antes de tomar sus trenes. Los viajantes de comercio son por supuesto muy buenos en difundir noticias». Valerii continúa: «Tuvieron que hacer más copias, y en un tiempo récord. Esta es una hermosa historia. El film fue editado en Technicolor. Un negativo en amarillo, uno en rojo, uno en verde; luego todos combinados. Había tanta demanda de copias que, sin darse cuenta de ello, enviaron algunas copias impresas con sólo una matriz: todas rojas. Hubo algunos cines en Italia que realmente pasaron esas copias, y un caballero acudió a Leone y dijo: 'Signor Leone. Ah, un hermoso film. Muy hermoso. ¡Todo rojo!'. '*¿Qué quiere decir, todo rojo?*', inquirió Leone. 'La película es maravillosa. Una idea tan genial'»[97].

Sergio Donati tiene todavía otra versión de la historia. «*Por un puñado de dólares* fue un éxito debido a la testarudez de Sergio. Fue distribuida entre otros *westerns* de serie "B" y, como ellos, hubiera estado en el cine sólo dos o tres días y luego hubiera desaparecido [...], excepto que al propietario del cine en Florencia le gustó la película y la mantuvo dos semanas. Y así, Sergio fue a Florencia y convenció al propietario de que mantuviera la película durante un mes. Luego fue a Roma y dijo: 'En Florencia es un enorme éxito'»[98].

En Florencia, el film suscitó sólo unas pocas y cortas reseñas críticas. En noviembre de 1964, sin embargo, *Por un puñado de dólares* fue reseñada en la prensa romana como si fuera un nuevo estreno. Dario Argento, un joven crítico que por aquel entonces escribía para el izquierdista "Paese Sera", recuerda la reacción inicial entre «los intelectuales [...]. Mi reacción a la primera película de Sergio Leone fue entusiasta, pero los demás críticos italianos dijeron en general que era una película terrible. Demasiado cruda en todos los sentidos [...]. Fui al Supercinema de Roma para verla con tres amigos jóvenes. Nos quedamos sorprendidos. Sorprendidos porque aquel era un *western* que siempre habíamos soñado ver: el *western* histórico no era tan inventivo, tan loco, tan lleno de estilo, tan violento»[99]. Otro crítico que rompió la tendencia fue Ageo Savioli, que también trabajaba para el "Paese Sera". Su crítica fue un caso particularmente irónico porque, como uno de los coguionistas de *El coloso de Rodas* cuatro años antes, Savioli se había peleado seriamente con Leone. Leone se había sentido tan poco impresionado por los resultados del trabajo de Savioli que le había dicho que podía conservar su nombre en los créditos y seguir cobrando su salario, pero que debía dejar incluso de escribir. «Si no actuamos de este modo, ambos perderemos un tiempo valioso: usted escribiendo y yo leyendo lo que usted ha escrito.» Aquel sería su pequeño secreto. Por ello, Leone se sorprendió al leer la entusiasta reseña de Savioli: «El día después de que *Por un puñado de dólares* se reestrenara en Roma, me llamó realmente la atención una de las críticas [...], porque estaba escrita por mi enemigo. Era una crítica muy meditada, que incluso sugería conexiones entre *Por un puñado de dólares* y las obras de John Ford [...]. Tomé el teléfono y le dije: 'Me siento emocionado, realmente emocionado por su apoyo. Muchas gracias. Me alegra tanto que haya sido usted capaz de enterrar nuestros desacuerdos'. Y esta fue su respuesta: '¿Pero qué demonios tiene *usted* que ver con *Por un puñado de dólares*?'. Entonces me di cuenta de que él era el único crítico en la ciudad que no había descubierto que tras el nombre de Bob Robertson estaba Sergio Leone. Desde entonces, con monótona regularidad, ha vapuleado siempre todos mis films»[100].

Mientras tanto, en Norteamérica, el episodio 151 de "Rawhide" era emitido por una cadena de televisión y Clint Eastwood se hallaba metido de lleno en su séptima temporada con la serie: una temporada particularmente agotadora. Había leído un

párrafo en "Variety" que decía que los *westerns* italianos, tras un breve éxito en el mercado europeo, «han muerto finalmente ahí fuera [en Roma]». Luego, en un número posterior, supo que un *western* de bajo presupuesto llamado *Por un puñado de dólares* se había convertido en un éxito sorpresa de taquilla. Puesto que nadie se había tomado la molestia de informarle que el film ya no se llamaba *Il magnifico straniero*, aquel comentario no significó nada para él. «Los productores ni se habían molestado en escribirme desde que me fui –recordaría más tarde– para darme las gracias o decirme que te jodan o lo que fuera»[101].

Y luego, el 18 de noviembre de 1964, el corresponsal de "Variety" en Roma hizo la reseña de un film que acababa de ver en el Supercinema: «Un excelente *western* hecho en Italia y España por un grupo de italianos y un reparto internacional, con un vigor jamesbondiano y un enfoque irónico para captar a un público tanto sofisticado como medio. Las cifras anteriores indican que es uno de los principales candidatos para ser el "*sleeper* del año". También que el boca a boca, antes que un buen reparto o una buena campaña publicitaria, es un buen elemento de venta. Debería tener un buen éxito también en el extranjero [...]. Es un producto impactante, hábilmente dirigido, espléndidamente fotografiado, muy bien interpretado, que tiene todos los ingredientes deseados por los fans de la acción y unos cuantos más». Lo más impactante, en lo que a Clint Eastwood se refería, fue cuando el crítico alabó la interpretación de un tal Clint Eastwood, que «hace una muy buena interpretación como el Forastero, modelando un personaje lo suficientemente fuerte como para pedir una secuela para los admiradores de esta película». Así, *Il magnifico straniero* se había convertido en *Por un puñado de dólares* y se hablaba de una secuela. Quizás aquellas seis semanas en Europa no hubieran sido una total pérdida de tiempo después de todo.

CAPÍTULO 6

LA MUERTE TENÍA UN PRECIO

> «*El encanto de un niño reside en gran medida en su narcisismo, su autosatisfacción e inaccesibilidad, tal como ocurre con el encanto de ciertos animales que parecen no preocuparse por nosotros, como los gatos y los grandes animales de presa. De hecho, incluso grandes criminales y humoristas, cuando son representados en la literatura, llaman nuestro interés por la consistencia narcisista con la que consiguen mantener lejos de su ego cualquier cosa que pueda disminuirles. Es como si los envidiáramos por mantener un bendito estado mental [...], una inaprensible posición que nosotros hemos abandonado.*»
>
> —Sigmund Freud, "Sobre el narcisismo, una introducción" (1914)

La inmediata reacción de Sergio Leone al éxito de *Por un puñado de dólares* fue agonizar ante la idea de si podía esperar poder repetirlo en una secuela. En lo más profundo de su ser era, como ha observado Clint Eastwood, el tipo de personalidad que «temía llegar a la meta» y sin embargo deseaba desesperadamente hacerlo. Ciertamente, todo el mundo que conocía a Leone en el mundillo cinematográfico esperaba que iniciara rápidamente un segundo *western,* al estilo tradicional de Cinecittà. Cuanta más gente hacía presión sobre él, sin embargo, más se inclinaba hacia un proyecto completamente distinto: «Había presiones por todos lados para que revelara la localización exacta de una segunda mina de oro, y cada vez me sentía menos dispuesto a revelarlo. Mi éxito, al final, me condujo a una especie de parálisis creativa. Leía en todas partes que el hombre que había hecho *Por un puñado de dólares* nunca sería capaz de dirigir un film de un género distinto. Me estaban desafiando [...]. Así que saqué *Viale Glorioso* del cajón del fondo de mi escritorio»[1]. Pero, aparte el hecho de que *Los inútiles* de Fellini ya habían cubierto buena parte del mismo tema, nadie parecía interesado en respaldar una historia autobiográfica

de la *vida cotidiana* en el Trastevere a finales de los años treinta; al menos, no si tenía que dirigirla Sergio Leone.

También contempló un *remake* de *M, el vampiro de Düsseldorf (M, Eine Stadt Sucht Einen Mörden),* posiblemente con Klaus Kinski (admirado entonces por su trabajo en el teatro) en el papel de Peter Lorre de un asesino de niños de Düsseldorf. Al mismo tiempo contactó con Sergio Donati, pidiéndole que escribiera un guion para otra producción de Papi y Colombo. Era un *thriller* acerca de un ladrón de diamantes, titulado *Diamantes a go-go* (*Ad ogni costo*, que finalmente dirigiría Giuliano Montaldo). Donati recuerda: «Se suponía que debía hacer bajo contrato diez películas seguidas para ellos [Papi y Colombo] [...]. Yo estaba dispuesto incluso a buscar las localizaciones. Tenía el billete para Egipto, y Sergio me llamó a Milán en el último minuto y dijo: 'No vayas, no vayas'»[2].

Según él, finalmente Leone se decidió por *La muerte tenía un precio* (*Per cualche dollaro in più*) por pura cabezonería. Papi y Colombo le habían hecho saber que Leone podía echar mano a algo de su treinta por ciento recortado de los beneficios de *Por un puñado de dólares* si lo *respaldaba* con otro film para ellos: otro *western,* por supuesto. Según Donati y Luciano Vincenzoni, Leone, en su desesperación por conseguir que *Il magnifico straniero* despegara, firmó un contrato muy poco juicioso. Por ley, les debía al menos una secuela. Pero el comportamiento de Papi y Colombo con *Por un puñado de dólares* lo había absuelto, desde el punto de vista de Leone, de cualquier obligación posterior con ellos: «El comportamiento de la Jolly me produjo náuseas. Así que fui a ver a los dos productores. Les dije que la forma en que finalmente se habían desarrollado los acontecimientos de hecho me *complacía* [...], porque significaba que nunca iba a tener que hacer más films con ellos. Iba a iniciar una demanda legal y no deseaba volver a verles. De ahí brotaron las semillas de mi venganza. Les dije: 'No sé si realmente deseo hacer otro *western*. Pero voy a hacerlo. Sólo para conseguir que se sientan mal. Y se llamará...'. En aquel momento el título surgió en mi cabeza: *Per cualche dollaro in più* [una ironía con el título italiano del anterior film, *Per un pugno di dollari*]. Por supuesto, en aquellos momentos no tenía ni la más maldita idea de qué iba a tratar el film»[3].

Carla Leone confirma que «Sergio lo llamó así sólo para trastornar a Papi y Colombo» y que, por aquel entonces, conoció a otro productor potencial, un abogado napolitano con oficinas en Roma. A Sergio le gustaba decir de él: «Era un abogado poco importante que a veces trabajaba para la United Artists, y que especulaba con producciones españolas de bajo presupuesto que vendía a los distribuidores italianos». En realidad, era uno de los principales abogados del mundo del espectáculo en Italia, trabajaba para la Columbia y la Twentieth Century-Fox, y había producido –sin que se reflejara en los créditos– siete *westerns* españoles, entre ellos tres con Joaquín Romero Marchent. Incluso afirmaba haber «inventado el *western*

italiano, como consecuencia de algunas investigaciones de mercado que revelaron que al ochenta por ciento de los espectadores les gustaban los *westerns*, mientras que los norteamericanos apenas producían ninguno. Era una simple cuestión de oferta y demanda»[4].

«El nombre del abogado era Alberto Grimaldi –continúa Carla Leone–, y se conocieron porque alguien le había dicho a Sergio que deseaba implicarse más profundamente en el cine [...], que buscaba algo que le diera un gran impulso. *No* porque Grimaldi fuera su abogado en el caso Jolly, como han dicho algunos. Sergio lo conoció en una cena en casa de un agente. Tuvieron una larga charla [...], y Sergio dijo: 'Bueno, tengo en mente ese film, *Per cualche dollaro in più*. Y Grimaldi le hizo a Sergio una oferta espectacular'»[5].

Los términos de Grimaldi eran realmente excitantes: «gastos, sueldo, y un cincuenta por ciento de los beneficios». Puesto que cualquier beneficio de *Por un puñado de dólares* parecía ahora altamente problemático y puesto que su segunda hija Francesca acababa de nacer, esto parecía una oferta que Leone no podía rechazar. Donati opina que Grimaldi era «un hombre muy listo, no un gran productor [...], pero tuvo la intuición de un gran productor de ir a Leone justo en el momento preciso con un contrato que le ofrecía una participación de un cincuenta por ciento: era una inyección de ánimo»[6]. Ahora, Leone sólo tenía que salirse de su *parálisis creativa* y ponerse a trabajar.

Parte de la «presión desde todos lados» que sentía Leone en aquellos momentos procedía de los muchos proyectos que se habían precipitado al estadio de preproducción desde el momento en que *Por un puñado de dólares* empezó a hacer seriamente dinero. Para Sergio, eso era un dudoso honor. Maciste ya había sido bastante malo. El cada vez más atestado ejército de pistoleros, cazadores de recompensas, vengadores y comediantes italianos se estaba volviendo, desde su punto de vista, progresivamente peor. Tenían todo un surtido de nombres y estilos personales, siguiendo el ejemplo del Joe de Leone y el *Django* de Sergio Corbucci, el segundo más popular (llamado así en honor del guitarrista gitano Django Reinhard, que había demostrado a las bandas de jazz norteamericanas que él también podía hacerlo, pero al estilo europeo, todo cuerdas). La lista no tardaría en estar compuesta por: Aleluya, Amén, Apocalipsis Joe, Arizona Colt, Blade, Buckaroo, Cementerio, Chuck Moll, Clint el Forastero, El Diablo, Django, Djurado, Durango, Dinamita Jim, Espíritu Santo, Gentleman Jo, Gringo, Indio Negro, Joe el Implacable, Joe Agua Bendita, Johnny Hamlet, Johnny Texas, Johnny Yuma, Joko, Kitosch el Hombre del Norte, Mátalo, Minnesota Clay, Navajo Joe, Pecos, Piluk, Providence, Quinta, Quintana, Ramón el Mexicano, Ringo, El Rojo, Roy Colt, Winchester Jack, Sábata, Sartana, Shango, Silencio, Sledge, Sugar Colt, Trinidad y Veritas. Y ésos eran sólo los personajes cuyos nombres aparecían en los títulos[7].

Un par de años más tarde se acuñó la frase "*spaghetti westerns*" para describir tales films y eso irritó al principio a Leone. Me dijo que cuando la oyó por primera vez, se tomó el significado demasiado literalmente. «Pensé que era algo muy sutil [...], quizá los *spaghetti* habían reemplazado al lazo.» Luego se dio cuenta de que la palabra "spaghetti" era usada simplemente como sinónimo de "italiano". Leone consideró que «no había nada malicioso en la frase. Sólo una forma de definir sus orígenes nacionales adoptada por los norteamericanos. Fueron algunos europeos quienes tomaron esa etiqueta desde su lado crítico como un intento de estigmatizar todo un género». De hecho, *iba* a ser usada en Estados Unidos en sentido peyorativo. Pero fuera cual fuese su significado previsto, Leone estaba ansioso por distanciarse tanto como le fuera posible de «todo el género» que estaba a punto de lanzar a las líneas de montaje. «Cuando me dicen que soy el padre del *western* italiano, tengo que preguntar: '¿A cuántos hijos de puta cree que he dado nacimiento?'. Hubo una terrible fiebre del oro tras el éxito comercial de *Por un puñado de dólares*, y sentí y continúo sintiendo una gran responsabilidad por este fenómeno. No era que el *western* italiano hubiera llamado la atención de muchos productores o directores serios. La mayoría de ellos construyeron sus castillos en la arena en vez de sobre la roca. Simplemente no había cimientos. ¡Una estampida! Imaginen el afecto con que la gente vio mi primer film, mientras se preparaban a enfrentarse a cien más buscando lo mismo»[8].

Alberto Moravia sugirió ocurrentemente que la "fiebre del oro" tenía algo que ver con el miedo inconsciente por parte del público italiano a la superpoblación: la solución al problema era más y más masacres. Luciano Vincenzoni adopta un punto de vista más positivo: «Sergio Leone hizo algo que creó puestos de trabajo para diez mil personas a lo largo de diez años. ¡En cierto sentido, fue un santo!». Había algo de método en toda aquella aparente locura. Era una *estampida* que, desde el punto de vista de los distribuidores, sirvió a tres propósitos principales: contrarrestar la constante caída de la venta de entradas de cine (683 millones en 1964, comparadas con los 819 millones en 1955), llenar el agujero dejado por los distribuidores norteamericanos que se habían retirado durante la *crisis* de 1962-64, y mantener el enorme número de cines italianos alimentado con un producto ruidoso y que llamaba la atención. Puesto que la mayoría de los *westerns* baratos (y la mayoría de ellos eran realmente baratos) eran financiados con la garantía de los distribuidores, y los distribuidores habían conseguido convencerse a sí mismos de que los *westerns* eran inversiones seguras, entonces tenía que haber *westerns*.

La historia preferida de Sergio Leone acerca del estilo a la buena de Dios que caracterizó la confección de esas películas de mala calidad destinadas a los cines de *terza visione* es la siguiente: «Un film estaba siendo financiado semana a semana. Mostraban las primeras copias de la primera semana a los inversores, que entonces

decidían si pagar por la segunda semana, y así sucesivamente. Todo el mundo esperaba ser despedido en cualquier momento. Bueno, durante la última de esas tensas semanas, el protagonista se marchó porque no le habían pagado. Puesto que sólo faltaba rodar la secuencia final, el director se hallaba en un serio problema. En la secuencia el protagonista entra cabalgando en un campamento indio, o bien para firmar la paz o para la confrontación definitiva. ¿Qué sería? Bien, le comunicaron al director la mala noticia de la partida del protagonista. 'Déme media hora –dijo al productor–. Encontraré algo'. Media hora más tarde regresó. '¿Conoce al viejo que limpia el suelo del estudio?'. Debo decir que no se estaba refiriendo a Cinecittà, sino a algo mucho más abajo en la escala. 'Bien, vestidlo de *cowboy* tan rápido como podáis'. En el guion revisado, que empezaron a rodar inmediatamente, el viejo entra conduciendo un carruaje de un solo caballo en el campamento indio y dice: 'Mi hijo no ha podido venir, así que me ha enviado en su lugar [...]'. Así es como se hacían las cosas en los grandes días del *western* italiano»[9].

Por la época en que Leone empezó a planificar *La muerte tenía un precio*, sus amigos (y rivales) Sergio Corbucci, Duccio Tessari, Franco Giraldi y Enzo Barboni se habían visto directamente implicados en la estampida. *Minnesota Clay* (*Minnesota Clay*) de Corbucci acababa de estrenarse, el primer *western* italiano que era *firmado* por un director italiano bajo su propio nombre; *Una pistola para Ringo*, una coproducción con España de Tessari, estaba en preproducción; lo mismo que la comedia de Giraldi, también en coproducción con España, *Siete pistolas para los MacGregor*, en cuyo guion participó Tessari, para Papi y Colombo de la Jolly Film; mientras que Enzo Barboni acababa de rodar *Massacro al Grande Canyon* (codirigida por Corbucci cuando todavía era "Stanley Corbett"). Esta *presión* de sus colegas de profesión influyó indudablemente en la dirección que iba a tomar *La muerte tenía un precio*. De alguna forma, Leone tenía que mantenerse a la cabeza en el campo. Contra todas las posibilidades, tenía que producir algo original.

En el otoño de 1964, Clint Eastwood invitó a su amigo Burt Reynolds, otro actor televisivo norteamericano que intentaba hacer la transición a la pantalla grande, a ver una copia de *Por un puñado de dólares* en los estudios Review de Hollywood. Eastwood deseaba ver la reacción de Reynolds; así que Reynolds aprovechó un momento libre en el rodaje de su papel de herrero medio indio en la séptima temporada de la serie de la CBS "La ley del revólver" ("Gunsmoke"). Reynolds recuerda en su autobiografía: «Cuando aparecieron aquellos retorcidos títulos y empezó a sonar aquella extraña música, me pregunté cómo demonios iba a decirle que la película era muy, muy extraña. Entonces apareció de repente aquel plano de apertura [...]. Su aspecto visual era totalmente único, de pronto la música no se parecía a nada que hubiera oído antes, y me enamoré de todo ello. Al final dije: 'Ese tipo, Sergio Leone, es brillante. Proporciona a cada actor la más grande introducción

que haya visto nunca a ningún director [...]. El tipo tiene grandes *cojones*'». Poco después, Eastwood presentó a Reynolds al productor Dino De Laurentiis, que lo contrató para un *western* de rodaje rápido, *Joe el implacable* (*Navajo Joe*). Reynolds recuerda: «Dino se entusiasmó: 'Pero-a esta-a película va a ser-a tan grande-a. Te lo digo-a, para que haga-a el dinero que *Por un puñado de dólares* hizo-a en Italia, el film medio italiano tendría-a que verse treinta veces más. Pero-a, nosotros seremos más grandes. Clint mató a cien personas. Tú mataras a 245. ¡Seremos-a dos veces más grandes-a!'. Pensé, este es un hombre con ideas»[10].

Leone tenía un título. Ahora todo lo que necesitaba era encontrar un argumento. Tonino Valerii, que pronto se convertiría en ayudante de dirección de Leone, estuvo cerca de él durante aquel tiempo: «Apareció un tratamiento en el escritorio de Grimaldi, escrito por Enzo dell'Aquila y Fernando Di Leo y llamado *El cazarrecompensas*. A Sergio le gustó realmente el tratamiento, de modo que Grimaldi lo compró para él. Fue comprado por una suma relativamente alta [...], a condición de que los dos jóvenes autores renunciaran a cualquier derecho a aparecer de ninguna forma en los créditos del film: originalmente ellos habían deseado labrarse una reputación con aquel trabajo. Quizá Leone era demasiado esnob como para hacer un film escrito por dos autores desconocidos. Quizá Luciano Vincenzoni dijo: «Escribiré el guion si sólo figuro yo en los créditos.» Fuera como fuese, el guion, basado sobre ese tratamiento, fue escrito por Vincenzoni, con Leone. El papel del cazador de recompensas fue pensado desde un principio para Clint Eastwood, pero Papi y Colombo estaban muy atareados conspirando para quitárselo a Leone»[11].

En el momento en que el guionista Luciano Vincenzoni se unió al proyecto, del documento original ya se había extraído un tratamiento revisado por Leone y su cuñado Fulvio Morsella. Vincenzoni había conocido a Sergio diez años antes, cuando escribió la historia original para *Han robado un tranvía* de Mario Bonnard. Aquel encargo, el primero que tuvo para la pantalla, era una comedia sobre la amistosa rivalidad entre el conductor de un tranvía y su revisor. Posteriormente Vincenzoni se había convertido en un guionista muy respetado, especializado en lo que él llamaba "comedia a la italiana", a veces con un giro político. Para Mario Monicelli escribió (con Age y Scarpelli) el espléndido film *La gran guerra* (*La grande guerra*, 1959). Se refería a dos improbables vagabundos (un recluta de Roma, otro de Milán) que se convierten en héroes, pese a sí mismos, en la Primera Guerra Mundial. También, inevitablemente, fue absorbido por el *boom* del péplum, proporcionando un tratamiento para *La espada del vencedor* (*Orazi e curiazi*, 1961), protagonizada por un envejecido Alan Ladd. El año anterior había escrito una obra de teatro basada en el caso "Sacco y Vanzetti", una producción romana que tenía como protagonistas a Gian Maria Volonté como Sacco y a Enrico Maria Salerno como el procurador Katzmann. Sergio Leone se sentía particularmente atraído por

la combinación de Vincenzoni de «realismo documental y refinado sentido del humor».

Vincenzoni reclama el crédito de haber transferido el sentido del humor de Leone a sus *westerns*: «Yo no me tomaba las películas en serio. No porque intentara intelectualmente inyectar un aroma de comedia. Son los críticos quienes piensan así. Inyecté un poco de sentido del humor porque [...] me parecía ridículo que un italiano, o un veneciano como yo, escribiera un *western* [...]. Los escribía con la mano izquierda, por así decir, sólo como una broma. He escrito películas que ganaron premios en Cannes y Venecia con Mario Monicelli y Pietro Germi. Eran guiones con los que sufrí sobre el papel durante meses. ¿Saben cuánto tiempo me llevó escribir *La muerte tenía un precio*? Nueve días»[12]. Más tarde añadiría: «Por aquel entonces sentía una cierta actitud esnob hacia el film»[13].

Vincenzoni recuerda que Sergio Leone acudió a su apartamento, llamó a la puerta y dijo nerviosamente: «Buenos días, *dottore*». Él respondió: «¿Qué quiere decir con *dottore*? Somos amigos. Hace años que no nos hemos visto pero somos amigos. Pasa, Sergio»[14].

Vincenzoni continúa: «Lo primero de lo que me habló, a fin de que hiciera el film, fue del duelo entre Clint Eastwood y Lee Van Cleef, cuando se pisan los pies, se dan de patadas y en general se tiran del pelo. Me sentí un poco perplejo ante aquello. De acuerdo, pretendía ser irónico, pero simplemente no podía ver a John Wayne dándole de patadas a Henry Fonda [...], no me hace reír, y debo decir que lo encontré un poco infantil. Pero cuando Sergio me contó toda la secuencia, me convenció. Básicamente, es un juego entre niños discutidores, que funciona muy bien cuando se aplica a personajes que son tan instintivos. Sostenía que el éxito mundial del *western* se debía al hecho de que las necedades de un héroe del *western* –Richard Widmark o John Wayne– son idénticas a las de alguien de un suburbio romano, o del Trastevere [...]. Sergio creció en el Trastevere y jugaba con esos machos pendencieros, esos niños arrogantes y físicamente fuertes que te daban de patadas y te provocaban. Y había transferido esos recuerdos de infancia al *western*»[15]. Pero Vincenzoni también era un «apasionado del *western* norteamericano», y apreciaba particularmente el potencial para la ironía en el enfoque de Leone. Resultó claro en la forma en que Leone representó a todos los personajes de la historia especialmente para él. En la secuencia en cuestión, tomaba la forma de tres niños contemplando las bufonadas de los dos cazadores de recompensas desde debajo de la acera de madera, mientras se ensuciaban mutuamente las botas, se daban de puñetazos y se arrancaban los sombreros a balazos, antes de acabar bebiendo amigablemente unas copas juntos. «Es como los juegos a los que jugamos nosotros», concluyen los chicos. Fulvio Morsella recuerda esta actuación como un buen ejemplo de Leone «consiguiendo que las cosas fueran espectaculares [...]. Cuando

tenía algunos acontecimientos de ficción en mente, llamaba a un guionista y discutía con él todo el asunto que tenía en la cabeza. Lo representaba para él. Y así podían preparar el film juntos. Sin embargo, hay que señalar que Sergio tenía muy mala gramática –escribía muy mal– y, así, tenía que confiar completamente en los guionistas para que pusieran las cosas sobre el papel»[16].

Mientras tanto, Papi y Colombo estaban jugando a otro juego. Arrighi Colombo se había puesto en contacto con Clint Eastwood, por carta y por teléfono, preguntándole si estaría interesado en hacer una «secuela» para la Jolly Film. Colombo se mostró comprensiblemente vago acerca de la historia del nuevo proyecto, por supuesto, mientras que la primera reacción de Eastwood fue preguntar: «¿Cuándo se estrenará aquí *Por un puñado de dólares*?». Colombo repitió la historia de costumbre sobre la disputa de *copyrights* con Kurosawa. Pero Eastwood apenas había terminado su conversación con Colombo cuando un representante de la compañía de Grimaldi en Roma llamó por teléfono y le informó de que Sergio Leone había roto definitivamente con Jolly Film[17].

Tonino Valerii recuerda vívidamente lo que ocurrió a continuación: «Clint Eastwood fue muy leal a Sergio y le telefoneó. '¿Sabe todo lo que está pasando? No se preocupe, no aceptaré nada hasta tener noticias suyas.' Así que Sergio tuvo que partir inmediatamente. Y aquel fue su primer viaje a la tierra de sus sueños, Norteamérica [...]. En aquel momento no era rico y no había aprendido la lección de que el dinero hace a la gente inmortal. ¡Le asustaba volar, tenía terror a los aviones! Así que me pidió que le llevara en coche al aeropuerto de Fiumicino y devolviera a Carla a casa tras el despegue. En el aeropuerto temblaba como una hoja. Todavía puedo recordar la definitiva atmósfera de adiós que flotaba sobre la escena de la partida. Con un tono de voz sepulcral, como si estuviera pronunciando sus últimas palabras, Sergio dijo: '¡Qué le vamos a hacer!'. Parecía como un condenado a muerte. Pero al menos tenía compañía. Viajaba con Fulvio Morsella, que hablaba mucho mejor el inglés» (de hecho, Leone siguió mostrándose aprensivo a volar incluso después de que llegara a acostumbrarse a ello. Invariablemente se hundía en su asiento, colocaba una revista sobre sus rodillas y se tocaba los testículos para tener buena suerte)[18].

Leone y Morsella todavía no tenían un guion, sólo el tratamiento reelaborado. Pero esto no iba a detenerle. Según Richard Schickel, la madre de Clint Eastwood recordaba claramente una larga reunión en el salón de la casa de su hijo, durante la cual ella y Clint observaron a Sergio Leone contar la historia de *La muerte tenía un precio*, haciendo la mímica de todas las escenas principales. El propio Eastwood describe a «Sergio yendo y viniendo, sentándose a mi lado y contándome la línea argumental». A esto siguió una reunión en un restaurante con un abogado y gente de la agencia William Morris, durante la cual Leone y Morsella intentaron tenaz-

mente mostrarse relajados mientras animaban a Eastwood a firmar un contrato allí y entonces. Después de la cena, en el aparcamiento, uno de los miembros del grupo italiano sacó un sobre conteniendo al menos la mitad de los honorarios propuestos –más de 25.000 dólares en efectivo– e intentó ponerlo en las manos de Eastwood. Pero el actor dijo con tacto: «No hay prisa». Aguardaría al guion definitivo y un contrato convenientemente redactado, antes de firmar. La versión de la historia de Carla Leone es más simple: «Papi y Colombo intentaron forzar el proyecto, pero Clint dijo: 'En Italia sólo trabajo con Leone'»[19].

De vuelta a Roma, el desarrollo del guion se convirtió en la principal prioridad y Leone empezó a colaborar seriamente con Vincenzoni, que tenía que escribir todo el diálogo. *La muerte tenía un precio* se había convertido en la historia de dos cazadores de recompensas. «Clint sería el héroe joven –señaló Leone– y a su lado habría la misma persona a la edad de cincuenta años, de modo que habría un contraste, y habría también las distintas experiencias vitales de ambos personajes.» Perseguían la misma presa: el psicópata bandido mexicano Indio. Tras varias traiciones y despliegues de proezas, los dos hombres unen sus fuerzas «por unos pocos dólares más», como reza el título italiano, y actúan en una incierta asociación para eliminar a Indio y toda su banda. El hombre más viejo cabalga hacia el atardecer, tras haber vengado la muerte de una familia; Clint simplemente se queda con el dinero. Si la influencia clave de Hollywood para *Por un puñado de dólares* fue *Raíces profundas*, el modelo esta vez fue *Veracruz* (1954), la historia de Robert Aldrich sobre dos mercenarios (Gary Cooper como un maduro veterano sureño, Burt Lancaster como un pistolero tramposo) que se unen para escoltar el oro del emperador Maximiliano a través del territorio juarista en el México de la década de 1860. La estructura relajada, el marco de la acción (cactus y crucifijos), el cinismo y el tema del pistolero viejo contra pistolero joven, contribuyeron significativamente al tono de *La muerte tenía un precio*. Otra influencia importante fue *El vengador sin piedad* (*The Bravados*, 1958) de Henry King, en el cual un Gregory Peck vestido de negro rastrea a cuatro convictos que cree que mataron a su esposa y su hijo, y les muestra una foto de su esposa, en un reloj de bolsillo, justo antes de ejecutarles.

En retrospectiva, Leone opinaba que el antagonismo generacional de estos dos personajes era un elemento central del guion: «Uno es un coronel, un hombre ya maduro, cultivado y refinado. El otro es simplemente un profesional. Es cínico [...], casi un robot. Parece que sólo le interesa el dinero. Y esa es la mayor violencia que puede existir: el dinero como la fuerza motivadora de la acción. Pero descubrimos que quizá el dinero no sea tan importante después de todo, porque puede morir en cualquier momento [...]. Al final, salvará al coronel en vez de tomar todo el dinero para sí. Y lo hará con un gesto deportivo: le entregará su revólver al coronel. Le permitirá ganarse la vida, compitiendo en términos de igualdad con Indio. Hasta

entonces, el coronel ha sobrevivido con su ingenio e inteligencia. Hace calculadamente uso de la distancia, del alcance limitado del arma de su oponente, lo cual le da tiempo a ajustar su puntería y conseguir ventaja. Es un técnico más que un profesional. En el duelo final, Clint le obliga a probar su profesionalidad, de una vez por todas, en el momento de la verdad. ¡Le da su oportunidad, pero el coronel debe moverse aprisa porque Indio es rápido desenfundando! Y Clint no le ayudará en esta situación. Permanecerá como espectador. Si el coronel es vencido, lo vengará. Pero lo esencial es preservar el momento de la verdad de su colega. Esto es mucho menos banal que un duelo de *saloon*»[20].

Para oponer a esos dos profesionales, Leone necesitaba un villano que fuera considerablemente impactante. El ayudante de dirección Tonino Valerii tuvo un pequeño papel en esto: «El personaje interpretado por Gian Maria Volonté en la anterior versión del guion se llamaba Tombstone y era simplemente un bandido ordinario. No alcanzaba en absoluto el mismo nivel que los dos héroes. Leone me pidió que pensara algunas ideas para ese personaje, y lo transformé en "Indio", un bandido de origen indio-mexicano, un drogadicto, que mata cuando sufre los síntomas de abstinencia y que, mientras toma marihuana, recuerda la vez en la que –prácticamente– mató a la hermana del coronel Van Cleef»[21]. Indio iba a convertirse en el primer villano del cine que fumaba yerba. Valerii y Leone se persuadieron de que «las drogas eran una forma de pan de cada día en los países pobres como México o Bolivia»; y gozaron con la idea de que «eran tabú en el cine por aquel entonces, en especial en el *western*». Pero con toda la excitación, no parece que investigaran mucho acerca de los auténticos efectos de la marihuana, que hasta entonces habían sido confinados en términos cinematográficos a títulos de terror escalofriante como *Reefer Madness* u otros films de horror baratos. Así, cada vez que Indio enciende un canuto, hay un zumbido electrónico en la banda sonora y la pantalla se vuelve roja.

Leone recordaría que tuvo «ciertos problemas con el censor italiano», relativos tanto a las drogas como a la violencia. Indio se vuelve cada vez más carente de objetivos a medida que avanza el film, lanzando a sus seguidores los unos contra los otros y conduciéndolos a la destrucción en masa en un lugar llamado Agua Caliente. Esta brutalidad fue recortada dos minutos en las copias internacionales. En la versión original bautiza su pistola con agua bendita antes de dispararle al gobernador de la prisión a la cara y clavar cuatro balas más contra su cuerpo. La hermana del coronel Mortimer toma la pistola de Indio y se dispara inmediatamente después de que él la haya violado. Y él estalla en un acceso de risa maníaca, mientras Eastwood y Van Cleef son salvajemente golpeados por sus hombres. Pero incluso en las copias internacionales, el evidente *goce* de Indio ante el homicidio destaca fuerte y claro. Vincenzoni considera que el salvajismo de Indio está entre las más

«fuertes, estúpidas» ideas de Leone, una evidencia de que «siempre va demasiado lejos».

Se sintió especialmente ofendido por la escena en la cual el personaje de Eastwood recibe una paliza cuando la pandilla de Indio le sorprende robando: «Ves los primeros planos de los rostros. Todo el mundo ríe maníacamente. Le dije a Leone: 'Por favor, ¿qué es esto? Alguna gente golpea y los otros ríen como si se hallaran en el carnaval de Río'. Tenemos trece idiotas golpeando y riendo, minutos y minutos, sin parar. Además, no es realista, porque si un hombre es golpeado por otros trece hombres de esa forma, en dos minutos han acabado con él»[22].

En *Por un puñado de dólares*, Eastwood entraba a caballo en una sola ciudad y les sacaba dinero a los dos clanes que la gobernaban. En *La muerte tenía un precio*, se cruzaba en el camino de un colega profesional mientras pasaba por varias ciudades –White Rocks, El Paso, Agua Caliente– persiguiendo al clan de un único bandido: de un héroe y dos villanos a dos héroes y un villano. Aparte la geografía y la escala de la historia, una diferencia básica entre *Por un puñado de dólares* y su continuación es que en el primer film Eastwood es un forastero que simplemente está de paso: un guerrero sin amo. En *La muerte tenía un precio* es un cazador de recompensas profesional. Aquí es donde entran las investigaciones de Leone en la historia del Salvaje Oeste: «El personaje del cazador de recompensas es un personaje ambiguo. En el Oeste lo llamaban 'el cavatumbas'. Me fascinaba, porque demuestra una forma de vivir en esas tierras y en aquella época. Una profesión que sustituye a la justicia oficial. Tienes que matar para existir»[23].

Mientras preparaba el primero de los dos films, Leone afirmó haber estudiado unos «sesenta relatos de testigos oculares» de lo que era vivir en las comunidades fronterizas, y dos textos en particular parece que le causaron impresión: "Vida dura" (1872) de Mark Twain, una serie de historias relativas a las ciudades mineras alrededor del territorio de Nevada, y un texto primordial relacionado: "Los Vigilantes de Montana, o la justicia popular en las Montañas Rocosas" (1866) de Thomas Dimsdale, un relato de la caza y captura de la banda de asaltantes de caminos sedientos de sangre de Henry Plummer[24]. Twain cita repetidamente a Dimsdale y ambas fuentes hacen mucha mención de un tal "capitán" Jack Slade, que estaba empleado como agente a principios de la década de 1860 por la compañía Overland Stage, para asegurar que sus diligencias y ganado fueran protegidos en la ruta desde Julesburg, territorio de Colorado, hasta Salt Lake City (Utah). «Él era el juez supremo en su distrito –escribió Mark Twain– y era a la vez jurado y ejecutor, y no sólo en casos de ofensas contra sus empleadores, sino también contra emigrantes de paso.» Twain lo había conocido en Rocky Ridge (Wyoming), en agosto de 1861, y lo había encontrado «tan amistoso y de habla tan gentil que me emocionó pese a su terrible historia». Pero «declinó educadamente» la oferta de Slade de una taza de

café: «Tuve miedo de que no hubiera matado a nadie aquella mañana y necesitara una diversión».

Las historias que a los conductores de diligencias y gente de las estaciones y paradas les gustaba contar acerca de Slade se referían normalmente a su astucia, falta de piedad y proezas con la pistola. Twain oyó varias versiones de esas historias de diversas fuentes, «y evidentemente creían en lo que decían». Pero Jack Slade era conocido sobre todo por una serie de incidentes que ocurrieron cerca de Julesburg en 1863. Había sido comisionado por la Compañía para librarse de un colega profesional, el ex agente francocanadiense René Jules (o Jules René), que se sospechaba que estaba confabulado con una banda de ladrones de caballos. «Se declaró la guerra –señala Twain a su manera característicamente regocijada–, y durante uno o dos días los dos hombres caminaron cautelosamente por las calles, buscándose mutuamente, Jules armado con una escopeta de doble cañón y Slade con su revólver que haría historia. Finalmente, mientras Slade entraba en una tienda, Jules vació el contenido de su arma sobre él desde detrás de la puerta. Slade respondió y Jules recibió, a su vez, varias graves heridas de bala. Los dos hombres cayeron y fueron llevados a sus respectivos alojamientos, ambos jurando que a la siguiente tendrían mejor puntería. Ambos permanecieron largo tiempo en cama, pero Jules fue el primero en volver a ponerse en pie [...], y huyó, para recuperar fuerzas en un lugar seguro a la espera del día de la venganza.»

Finalmente (porque Slade «no era alguien a quien olvidar»), los hombres del capitán Jack capturaron a Jules y lo ataron al poste de una cerca en medio de un corral de Rocky Ridge. Slade examinó cuidadosamente las ligaduras de su víctima y luego se retiró a pasar la noche, con la seguridad de que disfrutaría del lujo de matarlo lentamente al amanecer: «Por la mañana, Slade practicó sobre él con su revólver, mordisqueando su carne aquí y allá, y ocasionalmente arrancándole un dedo, mientras Jules le suplicaba que lo matara de una vez y pusiera fin a su miseria. Finalmente Slade recargó su arma y, avanzando hacia su víctima, hizo algunas características observaciones y luego lo despachó. El cuerpo permaneció allí medio día, sin que nadie se aventurara a tocarlo sin recibir órdenes, y luego Slade destacó un grupo y asistió él mismo al entierro. *Pero primero le cortó las orejas al muerto y las puso en el bolsillo de su chaqueta, donde las llevó durante algún tiempo con gran satisfacción*.» Antes de su linchamiento final en Virginia City (Montana), se comentó que Slade había sido visto usando una arrugada y reseca oreja de Jules en varios bares como «pago burlón por una copa». La otra la usaba como faltriquera para el reloj.[25]

Tras haber escrito la historia de «un auténtico desesperado», Mark Twain consideró su comportamiento como «un acertijo digno de ser investigado». Leone, a su vez, halló «fascinante» la leyenda de Jack Slade: la habilidad, la astucia, la frialdad.

Pero fue el detalle de la oreja lo que le hizo pararse y pensar: «¿Era un sádico? ¿Un loco? En absoluto. Un hombre como cualquier otro, que estaba asustado [...], como cualquiera a su alrededor. Porque el Oeste estaba dominado por el miedo. La oreja significaba, para todos los que la veían: 'Cuidado, déjame tranquilo, soy peligroso'». Leone se sintió especialmente atraído por el despliegue de bravura de Slade con aquella oreja cortada en los *saloons*: «El cazarrecompensas no hacía su exhibición para alardear. Deseaba mostrar que estaba dispuesto a matar a la primera persona que *intentara* siquiera dispararle por la espalda»[26]. Si las historias de las escapadas de Slade eran exageradas de por sí, lo fueron aún más cuando Leone contó su versión. A veces su culminación preferida a la historia del *saloon* era que el capitán Jack arrojaba la oreja sobre la barra: en cuyo momento el pianista dejaba de tocar, los jugadores de cartas dejaban de hablar, las prostitutas dejaban de reír y las copas del capitán eran por cuenta de la casa.

De un modo similar, Leone tenía otra historia favorita, que demostraba la violencia despiadada del Oeste, y adquiría nuevos detalles cada vez que era aireada. Una versión dice: «Cuando fue nombrado *sheriff* de una pequeña ciudad, Wyatt Earp decidió ir a provocar a un insignificante criminal a un duelo. Era un duelo que obedecía las reglas [...], algo muy raro. El oponente de Wyatt mordió el polvo. ¡Pero esperen un momento! Al final del duelo, oyendo un sonido a sus espaldas, el nuevo *sheriff* pensó que uno de los amigos del hombre muerto había acudido para vengarse. Se volvió en redondo, sacó su pistola y disparó [...], contra su propio ayudante, un hombre al que acababa de nombrar aquel mismo día. Lo mató con una bala entre los ojos. La vida en el Oeste no era agradable [...]. La ley pertenecía al más duro, al más cruel, al más cínico. Después de eso, una forma de violencia fue reemplazada por otra: los asesinos del Oeste se vieron reemplazados en Norteamérica por los de la Mafia, por la anónima sociedad del crimen»[27]. Evidentemente, Leone tenía una visión caballerosa, *espectacularizada,* de la historia norteamericana. Siempre le gustaba citar lo que le había dicho un hombre de negocios norteamericano: que «la Constitución, que parece tan democrática, pero que de hecho es tremendamente evasiva, fue redactada por criminales».

Sergio Leone se sentía atraído hacia los detalles más extravagantes de la vida en la frontera, que desenterraba con regocijo de sus fuentes históricas, o persuadía a otros para que los desenterraran para él. Luciano Vincenzoni acompañó a Leone en una visita a Washington y afirma de algunos descubrimientos de Leone: «[eran] la búsqueda que realicé yo en la Biblioteca del Congreso [...]. Leone estaba conmigo, pero casi todo el tiempo se lo pasaba en el hotel. Yo estaba en la Biblioteca, trabajando»[28]. A Leone le gustaban las historias de comportamientos particularmente violentos, impredecibles, deshonrosos, y las tomaba no como ejemplos aislados, sino como momentos representativos de la época. El relato de Mark Twain sobre

Jack Slade, astutamente consciente de su condición de folclore, no llegaba lo suficientemente lejos para su gusto. Según Leone, el sadismo de Slade era simplemente «como el de cualquiera a su alrededor». Dispararle a la gente por la espalda se había convertido en «la forma en que la gente resultaba muerta en el Oeste». La historia de "Wyatt Earp", si realmente ocurrió, le ocurrió a "Wild Bill" Hickock en 1871: no en una «pequeña ciudad» sino en Abilene (Kansas); no mientras el representante de la ley se enfrentaba a un insignificante criminal, sino durante un tiroteo en la calle principal; no con un ayudante «al que había nombrado aquel mismo día», sino con su ayudante de confianza Mike Williams. Se dice que Hickock se sintió completamente trastornado por la muerte de Williams y estalló en lágrimas. No importa. La versión "Wyatt Earp" era una buena historia y abonaba la argumentación de Leone: la vida era violenta, los representantes de la ley no tenían ninguna autoridad moral especial, los duelos que obedecían las leyes de la caballería eran raros, las peleas a tiros tendían a convertirse en auténticos tiroteos generalizados.

Así, imprime la leyenda. John Ford explicó lo que quería decir con esa frase pronunciada en *El hombre que mató a Liberty Valance* en una entrevista con Peter Bogdanovich: «Teníamos un montón de gente que se suponía que eran grandes héroes y tú sabías condenadamente bien que no lo eran. Pero es bueno para el país tener héroes a los que admirar». Sin embargo, los adornos de Sergio Leone sólo pretendían confirmar lo que uno «sabía condenadamente bien», y dejar impresionados a sus oyentes. Parece claro que acumuló una gran cantidad de material para apoyar su visión hobbesiana de «ese breve período de la historia norteamericana». Sólo que el material no tenía nada que ver con los intereses de los historiadores profesionales a mediados de los años sesenta. Leone intentaba *leer* el Oeste como si fuera una especie de alquimista a la inversa, convirtiendo el oro en material de base. Y había gran cantidad de materia prima de entre la cual elegir.

Leone sabía que el duelo formal cara a cara era algo raro y, sin embargo, trató las reglas como si formaran parte de la liturgia. También sabía que las pistolas del período distaban mucho de ser precisas y, sin embargo, en *Por un puñado de dólares*, Eastwood consigue matar a cuatro miembros de la banda de Baxter con otras tantas balas. Y debía de saber, como estaban mostrando los investigadores contemporáneos, que la violencia en las ciudades ganaderas y en los pastos no era nada comparado con la violencia de las grandes ciudades, incluso en la época histórica del *western* clásico, entre la Guerra Civil y el cierre oficial de la frontera. Así que evidentemente no era cuestión de hacer un *western* neorrealista. Era más bien cuestión de hacer un *cuento de hadas para adultos,* donde la *base documental* proporcionaba suficiente verosimilitud para que el público suspendiera su incredulidad. Si al público de los años sesenta (especialmente en Italia) le gustaba creer que los políticos, oficiales y policías contemporáneos estaban metidos en el ajo, entonces

en los cuentos de hadas al nuevo estilo el *sheriff* (como en *Por un puñado de dólares*) sería miembro de una de las facciones corruptas gobernantes y (como en *La muerte tenía un precio*) estaría en la nómina del bandido Baby "Red" Cavanagh, cuyo cartel de "Se busca" está clavado en la pared de su oficina. «¿Se supone que el *sheriff* tiene que ser valeroso [...], y por encima de todo honesto?», pregunta Eastwood. «Eso es lo que es», responde el cabizbajo *sheriff* de White Rocks, en cuyo momento Eastwood arranca la estrella de hojalata del pecho del hombre, la arroja a la calle y les dice a la gente de la ciudad: «Necesitáis un nuevo *sheriff*». En el reino de los malos, el cazador de recompensas es el rey.

Los cazadores de recompensas en los *westerns* de Hollywood de la posguerra eran presentados normalmente como unos miserables cobardes que entraban en la ciudad con cadáveres altamente recompensados atados a sus sillas. *Colorado Jim* (*The Naked Spur*, 1952) y *Cazador de forajidos* (*The Tin Star*, 1957) de Anthony Mann habían intentado explorar sus motivaciones. En *Colorado Jim*, el amargado personaje de James Stewart desea ganar el dinero suficiente para volver a comprar el rancho que perdió injustamente en la Guerra Civil. Pero en el último rollo se da cuenta de la naturaleza autodestructiva de su elección, que lo ha conducido a tratar a su presa «no como un ser humano sino como una bolsa de dinero». En *Cazador de forajidos*, el amargado personaje de Henry Fonda recurre a la caza de recompensas tras la muerte de su esposa y su hijo pequeño, cuando la gente de la ciudad le negó un préstamo para cubrir los gastos médicos. Pero rehace su vida apoyando a un joven *sheriff* sin experiencia (Anthony Perkins) y cuidando de su casera viuda y su hijo pequeño: una familia sustituta. Así, tanto Stewart como Fonda se convierten en cazadores de recompensas porque son gente que ha sido dañada, frustrada por las injusticias que han experimentado. Tiene que *haber* una justificación para su deshonrosa forma de ganarse la vida. *No* se convierten en cazadores de recompensas por codicia o ambición. Y rechazan el oficio cuando sus relaciones personales se vuelven de nuevo importantes para ellos. Los cazadores de recompensas son solitarios: la gente normal es gente casada, preferiblemente rancheros. *The Bounty Hunter* (1954), de André de Toth, rodada tras la estela del éxito de *Cazador de forajidos*, cuenta de nuevo esta historia moral. Jim Kipp (Randoplh Scott) trae el cadáver del ladrón y asesino Ray Burch a la ciudad, para recoger los quinientos dólares de recompensa. Finalmente, Kipp explica a la hija del doctor local Julie (Dolores Dorn) que empezó a dedicarse a eso porque su padre, un pequeño tendero, fue muerto a tiros por dos fuera de la ley. Pero a través de su admiración por Julie, Kipp empieza a darse cuenta de que hay algo más en la vida que hacer dinero y cargar al hombro «todo asesino al que pueda echar mano».

Evidentemente, Leone había visto todos esos films y hay referencias a ellos en *La muerte tenía un precio*. La secuencia de apertura de *The Bounty Hunter*, donde

Randolph Scott, vestido de negro, cabalga a través del desierto mientras un fuera de la ley le dispara desde unas rocas, es muy similar a la secuencia de apertura del film de Leone, aunque los papeles están invertidos. En *Cazador de forajidos*, Henry Fonda entra en el único hotel de la ciudad observado por la gente, sólo para recibir la noticia en términos taxativos de que todas las habitaciones están ocupadas; vuelve a salir, mansamente, monta en su caballo y se marcha. Hay una secuencia equivalente en el film de Leone: Eastwood es rechazado del mismo modo, sólo que él se niega a aceptar un "no" por respuesta. El clímax de *Cazador de forajidos* nos presenta a Henry Fonda observando un duelo a pistola entre el joven *sheriff* (Perkins) y un malo llamado Bogardis (Neville Brand). Escopeta en mano, Fonda se asegura de que se juegue limpiamente. El duelo al final de *La muerte tenía un precio* lo recuerda intensamente, sólo que es el hombre más viejo el que se enfrenta a duelo con el malo, y el hombre más joven, rifle en mano, el que hace de árbitro. *The Bounty Hunter* incluye una secuencia en la que Randolph Scott, alertado de que una de sus víctimas está en una habitación del hotel del piso superior, entra violentamente en la habitación justo en el momento en que el fuera de la ley sale por la ventana y salta del balcón a la calle..., de una forma muy parecida a como lo hacen el coronel Mortimer y Guy Calloway en *La muerte tenía un precio*. Leone mencionó ocasionalmente *Colorado Jim* en entrevistas y parece que tomó de ella el trauma en el pasado de Mortimer que lo convierte de un respetado oficial en la Guerra Civil a un frío y calculador cazador de recompensas. Pero, mientras hacía esas referencias, Leone mantenía su propia perspectiva, resumida en las palabras que aparecen en la pantalla al inicio de su film: «Donde la vida no tenía valor, la muerte, a veces, tenía su precio. Por eso aparecieron los cazadores de recompensas». *The Bounty Hunter*, como contraste, empieza con las palabras: «Se convirtieron a la vez en juez y ejecutor en algún solitario tribunal sin apelación. Eran llamados cazadores de recompensas».

La distancia entre ellos queda ilustrada también por el contraste entre los antihéroes de Leone y los héroes del ciclo "Ranown" de *westerns* de bajo presupuesto dirigidos por Budd Boetticher entre 1956 y 1959. Boetticher fue un director muy admirado por Leone, un gusto que compartió con los críticos de "Cahiers du cinéma". Particularmente le gustó la combinación de pesimismo y buen humor de los films, y el contraste entre el estoicismo impasible del héroe y los coloristas y bien trazados villanos.

Pero, aunque Boetticher había tocado las conexiones entre cazadores de recompensas y venganza en *Ride Lonesome* (1959) –donde el fiable Ben Brigade (Randolph Scott) parece estar persiguiendo a Sam Boone (Pernell Roberts) y Wid (James Coburn) por los precios de sus cabezas–, la historia trata en realidad de la búsqueda por parte de Brigade de Frank (Lee Van Cleef), el hombre que colgó a su

esposa. Como ha escrito acertadamente un crítico de los héroes de Boetticher, «la vida sigue sin ningún otro significado que el sentido del valor y la finalidad que le aportan los individuos fuertes». En *La muerte tenía un precio* de Leone, como deja bien claro el prólogo, la vida no tiene ningún valor más allá de las sumas de dinero impresas en los carteles de "Se busca". Los individuos violentos y poco complicados de Leone no tienen otra finalidad que recoger la recompensa con gran estilo. Clint Eastwood no tiene reparos en matar a su presa. Como contraste, en *Ride Lonesome*, Pernell Roberts pronuncia la afirmación definitiva de Boetticher: «Hay algunas cosas que un hombre simplemente no puede eludir».

Probablemente Anthony Mann y Budd Boetticher no se sintieron demasiado entusiasmados con la sierra estilo Leone. De *La muerte tenía un precio*, Mann observó: «A ese film le falta el auténtico espíritu del *western*. Contamos la historia de hombres sencillos, no de asesinos profesionales; de hombres sencillos empujados a la violencia por las circunstancias. En un buen *western,* los personajes tienen una línea de partida y una de llegada; siguen una trayectoria en cuyo transcurso chocan con la vida. Los personajes de *La muerte tenía un precio* sólo se encuentran en el camino lo *negro* de la vida. Los malos. Y la fealdad. ¡Dios mío, que rostros! Uno o dos está bien, pero veinticuatro..., ¡no, es demasiado! Los tiroteos cada cinco minutos revelan el miedo del director a que el público se aburra porque no tiene ningún personaje al que seguir. En una historia no puedes poner más de cinco o seis minutos de 'suspense': el diagrama de las emociones tiene que ser ascendente, y no una especie de electrocardiograma de un caso clínico»[29].

Boetticher experimentaría el contraste de primera mano cuando uno de sus nobles héroes, un pistolero profesional llamado Lucy (que se volvió malo sólo porque perdió todo lo que daba sentido a su vida) fue transformado en un antihéroe estilo Leone menos tradicional en *Dos mulas y una mujer* (*Two Mules for Sister Sara*, 1969). Cuando Boetticher vio el film terminado y contempló una de las primeras escenas en la que Hogan (Clint Eastwood) enciende un cartucho de dinamita con su cigarro y lo arroja fríamente en dirección a tres villanos borrachos, se dio cuenta de que alguien había cogido su guion y lo había «convertido en un típico producto Eastwood. Mis hombres se volvían *duros por una razón*». Eastwood era duro simplemente porque era duro. Sin embargo, cuando Leone y Boetticher se conocieron finalmente, en un festival de cine en Milán presidido por Leone a finales de los años sesenta, descubrieron que tenían muchas cosas en común. Como me dijo Boetticher: «Yo me sentía un poco aprensivo. Sea como sea, empecé a subir las escaleras y él las bajo saltando y diciendo: '¡Budd, mi querido Budd, te lo robé *todo*!'». Más tarde se habló acerca de la posibilidad de que Sergio Leone produjera *A Horse for Mr. Barnum*, el planeado regreso de Budd Boetticher al cine, sobre un caballo español en el salvaje Sudoeste. Pero por aquel entonces los productores de

Hollywood no estaban ya interesados en los directores de *westerns* viejo estilo y la conversación quedó en nada[30].

No había la menor duda en la mente de Leone de que el más joven de sus dos cazadores de recompensas tenía que ser interpretado por Clint Eastwood. Pero esta vez su papel sería más explícitamente irónico, gracias en gran parte a Luciano Vincenzoni, e introduciría esa sonrisa que se convertiría en su marca de fábrica. Para *Por un puñado de dólares* se le habían pagado 15.000 dólares y un billete de avión en clase turista. Esta vez iba a cobrar 50.000 dólares, un billete de primera clase y un pequeño porcentaje de los ingresos de taquilla. Sin embargo, había un problema menor. «Debía llevar constantemente un cigarro en la boca, cuando él no sabía fumar.» El cigarro en cuestión seguiría siendo un toscano, un tipo particularmente duro de cigarro italiano que era todo un desafío a la hora de encenderlo. La gente del lugar acostumbraba a cortarlos en dos con una navaja. Se esperaba que Eastwood mordiera la punta y la escupiera. Pasó la mayor parte de sus escenas encendiendo su cigarro más que fumándolo.

Para el coronel, Leone persiguió de nuevo a Henry Fonda, pero obtuvo del agente de Fonda la misma respuesta que había recibido para *Por un puñado de dólares*. Su segunda elección fue Charles Bronson, que *pasó* de nuevo. Entonces se interesó por Robert Ryan y Lee Marvin. Desde el punto de vista de Leone, Marvin había estado «sensacional como el tipo malo con un látigo en *El hombre que mató a Liberty Valance*», e incluso se llegó a establecer un acuerdo verbal con el agente de Marvin. Pero unos pocos días antes de la fecha prevista para el inicio del rodaje, Leone supo que Marvin había firmado un contrato para interpretar a un pistolero fugitivo y su retorcido hermano con la nariz de hojalata en *La ingenua explosiva* (*Cat Ballou*). Leone tuvo que volar de nuevo a Los Ángeles y hallar otro coronel en muy poco tiempo. Fue con su director de producción Ottavio Oppo y el habitual maletín lleno de dinero norteamericano en efectivo. Además, iba armado con una foto que había arrancado del libro de referencia "Academy Players". «Era una foto muy antigua –recordaría más tarde–, en la que el actor se parecía a un joven peluquero del sur de Italia. Pero también tenía una nariz de halcón y los ojos de Van Gogh. No tenía la menor idea de cuál podría ser su aspecto en 1965.» Se trataba de Lee Van Cleef. Carla Leone explica: «En el momento de su llegada, fue abordado por un actor que iba vestido de *cowboy* para demostrarle que podía interpretar un papel en su film. Pero él se limitó a señalar la foto de Lee Van Cleef y decir: 'Este es el rostro que quiero'».

Según palabras de Leone: «Hice el cálculo de que por aquel entonces debía de tener unos cuarenta años, de modo que ahora tendría unos 48, 49 ó 50, justo la edad para el coronel [en realidad, Van Cleef acababa de cumplir los cuarenta]. Cuando llegué a Hollywood parecía haberse desvanecido por completo. Finalmente, des-

pués de ir de un lado para otro, conseguí localizar a un agente llamado Sid. Este agente me dijo que Lee Van Cleef ya no era actor, que era pintor, y que había estado largo tiempo en el hospital porque había sufrido un accidente de coche en Beverly Hills. [En el otoño de 1958 se había destrozado la rodilla izquierda y la operación lo había dejado con una mala cojera, que posteriormente se había ido curando. A veces necesitaba una escalera para subirse a un caballo y no podía correr.] Había decidido dedicarse a una nueva profesión [...]. Pero dije: 'Bueno, pero debo verle a toda costa porque físicamente, cuando pienso en este personaje, lo imagino a él'. Y unas pocas horas antes de que saliera mi avión, Lee Van Cleef [con su agente] se presentó en aquel pequeño hotel, en las afueras de Los Ángeles, donde yo estaba. Era un *drive-in,* un motel de alguna especie. Canyon Dry, se llamaba, o algo así»[31].

Por lo que le dijeron a Carla Leone, el actor ofrecía una presencia imponente en aquella reunión: «Lee Van Cleef llevaba largas botas negras, una desgastada camisa y una trinchera larga [...], todo manchado. Sin embargo su rostro era tan fuerte [...], tan poderoso. Sergio dijo: 'Firmaremos el contrato y mañana iremos a Italia. ¿Aceptará usted diez mil dólares?'. He olvidado la cantidad exacta. Dijo: 'Sí, pero primero tengo que terminar este cuadro. He prometido entregárselo a un cliente, y me ha pagado por anticipado'. Dos días más tarde estaban juntos en Cinecittà. *Necesitaban* a Lee Van Cleef inmediatamente porque el plató ya estaba listo»[32]. Al principio, Lee Van Cleef pensó que Leone se estaba burlando de él y comenzó a lanzar improperios. Pero intervino el camarero y todo fue bien. Leone juzgó que «su apariencia física era la precisa: como un águila, ligeramente canoso, negro y gris», y firmaron el contrato en ese mismo instante. «Le entregué el guion, para que pudiera leerlo en el vuelo a Roma. Cuando llegamos allí, vino a recogernos un coche y nos llevó a Cinecittà, donde teníamos que empezar a rodar inmediatamente. Directos al asunto, sin siquiera un par de horas de descanso. Sea como fuere, leyó el guion, y cuando hubo terminado me acerqué a él en el avión y le pregunté: 'Bien, ¿qué opina de él?'. Y dijo con una sonrisa: 'Es shakespeariano'. Estaba tan impresionado por los acontecimientos que no lo había entendido demasiado bien.»

Lee Van Cleef había iniciado su carrera cinematográfica con el papel de Jack Colby, uno de los tres pistoleros que aguardaban junto al ferrocarril la llegada de Frank Miller en *Solo ante el peligro* (1952). Desde entonces, su «risa con ojos como cuentas» (como a él le gustaba llamarlo) había aparecido en numerosos *westerns*, pero de alguna forma nunca había conseguido sobrevivir hasta el último rollo de película. Como recordaba con añoranza, «en casi todos los films que hice terminaba siendo matado por John Wayne o Gregory Peck o Gary Cooper». Había sido muerto a tiros en *Sólo ante el peligro*, colgado en *Cazador de forajidos* (1957), apuñalado en *Duelo de titanes* (1957), disparado en el vientre y dejado morir en *Posse from Hell* (1961), y empujado más allá de un risco por Angie Dickinson en *China*

Gate (1957). En *El vengador sin piedad* había sido perseguido entre la alta hierba por el obsesionado Jim Douglas (Gregory Peck), que le mostraba una fotografía en la tapa de un reloj de bolsillo para despertar su memoria antes de matarlo a tiros. Van Cleef no había hecho un film desde 1962. Pero esos *westerns* habían quedado grabados en la mente de Leone: podía recitar pasajes enteros de *El vengador sin piedad* como si estuviera recitando poesía.

Van Cleef se sintió encantado por el trato cerrado con Leone: «Demonios, mi *per diem*, sólo las dietas para gastos que me pagaban eran tanto como lo que recibí por mi primera película. Su director de producción abrió un maletín que contenía *miles* de billetes verdes. Pagué el diez por ciento a mi agente y volví a casa [...]. Estábamos viviendo de los royalties de la televisión y del desempleo, y de lo que mi esposa ganaba como secretaria. Ni siquiera tenía dinero para pagar la factura del teléfono, y no era tan grande como eso»[33]. Se sintió impresionado de que aquel director de cine italiano supiera tanto acerca de *Solo ante el peligro* y *El vengador sin piedad*, pero no pareció darse cuenta de que el campanilleante reloj del coronel, con la fotografía de su hermana, derivaba directamente de aquel último film. Característicamente, Leone había elegido a Van Cleef por razones visuales y asociaciones cinematográficas. Se había mostrado dispuesto a contratarle sin tan siquiera oírle hablar: el único tipo de *audición* posible en la tierra de la postsincronización (la voz italiana de Lee Van Cleef era mucho más suave y de registro más alto, mucho más amistosa, que su auténtica voz ronca).

Lee Van Cleef corría también un riesgo. Un completo desconocido le había entregado un maletín lleno de dólares en el aparcamiento de un motel. «Todo lo que tenía en el bolsillo –admite– era la promesa de una película y el adelanto de dos semanas de sueldo.» Leone sería muy romántico, pero sólo había abonado un anticipo que (si Van Cleef lo hubiera sabido...) ni siquiera era una cantidad decente. Pero su inclusión en la película aseguraría a Van Cleef una exitosa segunda carrera en Italia y España: doce *westerns* en nueve años. En Italia se convirtió en un nombre por encima del título: un estatus que nunca había conseguido en Norteamérica. Cuando se reestrenó *Solo ante el peligro* en Italia, a finales de los años sesenta, los carteles decían, de una forma un tanto optimista: «Protagonizada por Gary Cooper y Lee Van Cleef». Leone recordaría que, en una visita posterior a Nueva York, fue invitado por Van Cleef a un «maravilloso restaurante chino con su esposa Joan, que había sido también su enfermera en el hospital [...]. Le dije: 'Qué hermoso abrigo de pieles', y ella me sonrió: 'Se lo debemos a usted. Hace dos años teníamos problemas para pagar la factura de la electricidad'»[34].

Sin embargo, al principio Van Cleef halló que su trabajo con Leone era una experiencia perturbadora, por decirlo de una forma suave. A su llegada a Roma fue rápidamente provisto de un gran sombrero de ala plana, una capa negra, una levita y

un par de botas negras altas hasta la rodilla. Entonces tuvo que enfrentarse a la barrera del idioma. «Comprendo que cuando Clint hizo su primer film él y Sergio apenas conversaran. Bueno, no puedo decir que ahora hilvanaran demasiadas palabras juntas en una conversación, pero Clint me aseguró que Sergio hablaba mucho mejor el inglés que un año antes. Aunque conseguimos entendernos durante el rodaje, me pregunté cómo habían conseguido hacer el primer film si el inglés de Sergio, y el italiano de Clint, eran todavía peores que ahora.» En una escena en particular, por lo que Van Cleef pudo oír, «se hablaban cinco idiomas: griego, italiano, alemán, español, ¡y un inglés *cockney* que yo era más incapaz de entender que el griego! Pero me las arreglé porque sabía que todo el mundo decía sus frases en inglés en mi guion. De modo que cuando ellos dejaban de hablar, entonces era el momento de que yo dijera algo». Finalmente se familiarizó con este juego: «El simple truco consistía, por supuesto, en memorizar el diálogo de todo el mundo»[35]. El inglés de Leone puede que hubiera mejorado, pero no *tanto*, como recuerda Fulvio Morsella: «No era que se negara a aprender el inglés. No le gustaba el inglés. Solía llamarlo 'ese maldito idioma con esos extraños sonidos'. Así que deliberadamente pronunciaba palabras inglesas que sonaban divertidas –no recuerdo ninguna en particular– y se reía realmente cuando intentaba pronunciarlas en inglés. En especial con los actores norteamericanos. Y sin embargo, y aquí está la paradoja, se sentía fascinado con Norteamérica y el Oeste»[36].

Carla Leone veía un lado divertido en los perplejos progresos de Van Cleef: «Se pasó todo el primer día simplemente mirando por la ventana del hotel a través de un telescopio, observando a la banda de Indio desde arriba. Simplemente mirando por la ventana, todo el día. Sergio le decía: 'De nuevo, de nuevo'. ¡Sergio se reía también como un loco, pensando en este pobre chico! 'Fui a Norteamérica, él aceptó hacer una película, ni siquiera sabía de qué iba, ni siquiera me conocía. Voló a Italia, no tuvo tiempo de dormir, tan sólo pudo comer un bocadillo y ni siquiera hablaba una palabra de nuestro idioma. Y aquí estaba ahora, detrás de una ventana'»[37].

Vincenzoni recuerda que, pese a todas las barreras del idioma, en el plató Van Cleef confiaba enteramente en el director. Los efectos a largo plazo de su accidente crearon uno o dos problemas: no podía correr, tenía que cabalgar un dócil caballo de circo y necesitaba beber una cantidad abundante de líquido. Pero Van Cleef siempre controlaba lo que bebía. Vincenzoni recuerda: «Era un ángel. Se llevaba bien con todo el mundo, se hubiera llevado bien con King Kong. Era tan dulce. Le encantaba recibir órdenes. Sergio le decía: "Ahora tiene que ponerse muy serio y después de eso tiene que echarse a reír". Y él hacía exactamente lo que Sergio Leone le había dicho»[38].

Clint Eastwood había trabajado durante la temporada anterior en dos episodios de "Rawhide" en los que también aparecía Lee Van Cleef, muy abajo en la lista del

casting. En el segundo, debía derribar a tiros a Rowdy Yates de su caballo antes de que lo mataran a él. Seis meses más tarde, Van Cleef era su coprotagonista en Roma. Eastwood recuerda que, cuando el recién llegado aterrizó en abril de 1965, imaginó que Leone estaba «completamente loco». Pero Eastwood aconsejó a Van Cleef que viera *Por un puñado de dólares* en italiano tan pronto como pudiera, para captar de qué iba la cosa. Van Cleef fue a un cine de Roma y salió diciendo: «Ahora entiendo lo que quieres decir: el elemento guion es importante, pero definitivamente secundario con respecto al estilo»[39]. Aunque el reparto de secundarios era una «babel de actores monóglotos» (según la acertada frase de Anthony Burgess), esta vez al menos, los norteamericanos podían hablar entre ellos: Eastwood recuerda que Leone pidió cordialmente a todos en el plató que hablaran en inglés siempre que pudieran. Esto fue más difícil para algunos que para otros. En *Por un puñado de dólares*, Gian Maria Volonté había sido doblado por una voz distinta a la suya en la versión inglesa. Ahora estaba contractualmente obligado a doblarse a sí mismo, y no hablaba inglés.

El presupuesto era un 200 por ciento más alto que el de *Por un puñado de dólares*: unos 600.000 dólares, lo cual «suena como una gran cosa –diría Leone–, pero que no es mucho considerando que el film era más largo y mucho más complejo». Alberto Grimaldi había gestionado un acuerdo de coproducción entre su propia compañía, European Associates (Roma), Arturo González (Madrid) y Constantin (Munich), lo cual permitiría al menos a Leone dedicarse a su pasión por el detalle y también que la narración respirara de una forma mucho más suelta, relajada y menos lineal. De hecho, la trama principal (el Forastero y el coronel Mortimer contra Indio y su pandilla) tarda unos veinte minutos en arrancar. *La muerte tenía un precio* empieza con una serie de sonidos fuera de escena. Mientras *vemos* a un jinete solitario en el desierto, *oímos* a alguien silbar, el encender de un toscano, el inhalar del humo y el montar un rifle. Hay un solo disparo de rifle y el jinete cae entre los ralos matorrales. Suena el tema musical. Así, a los aficionados a *La muerte tenía un precio* se les dice que el misterioso forastero («Manco», como era llamado en el guion y es llamado ocasionalmente en el film) está en un saliente desde el que se domina el desierto. Sus señales de identidad (el silbar, el cigarro) lo anuncian: ni siquiera necesita hacer su aparición.

Entonces vemos una Biblia encuadernada en piel, que desciende para revelar el rostro del coronel Mortimer: un *reverendo* que se dirige a Tucumcari en tren. Así, Lee Van Cleef aparece en la pantalla antes que Clint Eastwood. "Manco" es visto por primera vez de espaldas, entrando a caballo en White Rocks, llevando su sombrero y su poncho en medio de una tormenta torrencial. Para su primer primer plano, el ala de su sombrero se alza lentamente para revelar su rostro sin afeitar. Enciende su toscano con su mano izquierda, dejando libre la mano de la pistola: la

mano que importa. Vemos por primera vez al bandido Indio (Volonté) despertando en un camastro de la prisión territorial. Esos tres personajes principales estarán a partir de ahora visualmente ligados: Manco se detiene delante de un cartel de "Se busca" que dice «INDIO: 10.000 dólares»; luego Mortimer hace lo mismo; todo ello seguido por un rápido entrecruzar, puntuado por disparos metafóricos, de detalles de los rostros de los tres protagonistas: rostros, bocas, narices y especialmente ojos. No se encuentran físicamente hasta mucho después. Pero Sergio Leone estaba evidentemente sumergiéndose en su estilo particular y, quizá por primera vez como director, gozando con ello.

Hay detalles mucho más carnavalescos en *La muerte tenía un precio* que en *Por un puñado de dólares*. Indio revela sus planes de asaltar el banco de El Paso desde el púlpito de una iglesia barroca abandonada: «Para ayudaros a comprender lo que quiero decir –les indica a sus doce discípulos– me gustaría relataros una pequeña y hermosa parábola. Hubo una vez un carpintero [...]». Sus discípulos ya han señalado su llegada disparando nerviosamente a la campana de la iglesia. Por aquellos lugares, el sacerdote no tiene más autoridad que el *sheriff*, y nadie confía en nadie. Después de que Mortimer ha aconsejado a Manco que no vaya al norte con la banda de Indio, ambos (como por arte de magia) consiguen encontrarse en la cantina de Agua Caliente, que no está ni al norte ni al sur. ¿Cómo puede el coronel haber sabido qué dirección iba a tomar Manco? La respuesta es un hilarante ejemplo de cautela profesional: «Fácil. Cuando te dije que le dijeras a Indio que fuera al norte, sabía que le dirías exactamente lo opuesto, y él, siendo como es suspicaz, tomaría una dirección completamente distinta. Como El Paso estaba descartado [...], ¡bien, aquí estoy!»

Por primera vez en un *western,* Sergio Leone pudo ejercer su crudo y terrenal sentido del humor. Un cazarrecompensas entra violentamente en una habitación de hotel y, descubriendo a una mujer desnuda en un baño, murmura: «Disculpe, señora». Otro echa por la fuerza a un huésped de una habitación del hotel que domina el banco y arroja los calzoncillos largos del infortunado hombre escaleras abajo, diciendo: «Yo no llevo eso». El diminuto y ratonil hotelero llama al cazador de recompensas «animal», pero su enorme y oronda esposa le indica: «Pero es alto, ¿no?». La escena de la esposa estaba al parecer basada «realmente en la esposa de un productor que no se había comportado de una forma enteramente correcta con Leone»[40]. Un viejo profeta (al estilo del fabricante de ataúdes en *Por un puñado de dólares* e interpretado por el mismo actor) hace cosas curiosas con su barba. Un malo aparece cubierto de espuma de afeitar, con la mitad de la barba afeitada. Hay gallinas por todas las calles de Santa Cruz y la oficina del telégrafo está llena de huevos. Manco deja una tarjeta de visita en Alamogordo (un lugar del desierto donde se llevó a cabo la primera prueba de la bomba atómica) en forma de algunos cartu-

chos de dinamita. Personajes funcionales menores que se cruzan en el camino (un viajante de comercio, un guardia del ferrocarril, un *sheriff*, un cantinero, un operador del teléfono) son objeto de insultos cada vez más elaborados. En una escena que provocó risas histéricas de Leone y Morricone cuando fue proyectada en un primer montaje, el coronel Mortimer se muestra extremadamente rudo con un jorobado llamado "Wild" (Salvaje), interpretado (con mucho girar de ojos y retorcimientos de cuerpo) por Klaus Kinski. Wild reconoce al coronel y dice: «Pero si es el fumador. ¿Me recuerda?». Mortimer sigue comiendo: «No». «El Paso.» «¡Qué pequeño es el mundo!» «Sí, y qué malo.» Wild se vuelve para dar la espalda al coronel y dice: «Ahora encenderá usted otra cerilla». «Generalmente no fumo hasta después de comer. ¿Por qué no vuelve dentro de diez minutos?», restalla el coronel. Retorciéndose ahora de una forma infernal, Wild gruñe: «Dentro de diez minutos estarás fumando en el infierno. ¡Levántate!». Wild saca su pistola, pero Mortimer extrae un derringer de su manga y lo mata, una exhibición de habilidad que despierta el interés de Indio, que está observando la escena. En la misma secuencia vemos a Mortimer disfrutando de una sencilla comida de sopa de verduras y pan blanco en una miserable cantina. Las evidencias de los placeres de la comida se convertirán en un elemento principal del cine de Leone a partir de ahora.

Sergio Donati fue llamado a Roma por Leone para perfilar el guion, «pagado pero sin figurar en los créditos»[41]. Vincenzoni no fue informado. Donati es el responsable de la frase de Mortimer: «Este tren se detendrá en Tucumcari», la escena con el viejo profeta y la frase que cree que es la más espléndida de su carrera. Se refiere a Manco sumando todo lo que ha ganado con la muerte de los discípulos de Indio, mientras apila sus cuerpos en el carro de una granja. «Diez mil, doce mil, quince, diecisiete, veintidós..., veintidós.» Hace una pausa, dándose cuenta de que se ha quedado corto; entonces uno de los bandidos heridos aparece detrás de él e intenta dispararle. Manco lo abate y dice, con alivio: «Veintisiete». Mortimer, cabalgando hacia el anochecer, le grita por encima del hombro: «¿Tienes problemas, muchacho?». «No, viejo.» Manco retira el toscano de su boca. «Aunque estaba teniendo problemas con la suma.» Ese impasible elemento grotesco, concebido por Donati, se halla en el núcleo mismo del film de Leone. También es el modelo para las celebradas frases («¿Te sientes afortunado?»; «Alégrame el día») favoritas de Eastwood cuando ya se había hecho una carrera en Hollywood[42].

Otro elemento importante era que esta vez Leone tenía los medios materiales para dar rienda suelta a su fascinación con la textura externa del pasado, y era evidente en los atestados *saloons*, bancos y prisiones, y en la locomotora con vagones de la época. Luciano Vincenzoni recuerda cómo Leone estaba «preocupado por todo» en su film, «hasta el más pequeño detalle», desde la construcción del plató hasta las pequeñas distinciones entre los distintos modelos de colts: «Es un hombre al que

le encantan los objetos. Colecciona vajillas de plata romanas del siglo XVIII, colecciona muebles y cuadros, y posee una gran educación visual. Así que es uno de esos raros directores para los cuales escribirás una escena donde puedes ver diez formas potenciales de hacerla, y te la ofrecerá de un centenar de formas distintas. Y cuando veas el film te preguntarás: "*Dios mío, ¿yo escribí realmente eso?*" Tras haber trabajado con montones de directores de *cowboys* [en el sentido de modeladores de personajes de *cowboy*], comprendo la gran virtud de Sergio: cree realmente en lo que está haciendo»[43].

Para la secuencia del *saloon* en White Rocks, donde Manco descubre a Red Cavanagh jugando al póquer, Leone estaba decidido a prescindir del aspecto bien barrido y bien iluminado de Hollywood. Deseaba un lugar sucio y atestado, lleno del humo de los cigarros y las estufas de leña: cortesía de varias máquinas productoras de humo a toda potencia. Cuando el humo se hubo dispersado un poco, para que pareciera creíble, los técnicos apagaron las máquinas. «¡No, no! –gritó–. Necesitamos *más* humo. Tiene que parecer como si un hombre pudiera asfixiarse ahí dentro.»

Leone confirmó que en su film había sido capaz de desarrollar al fin «una voz de autor» y comprometerse totalmente con su película y con «la explicación de mi obsesión documental por el mito». Dio el ejemplo de la tradición de las armas de fuego: «Las vidas de los dos cazadores de recompensas dependen de un perfecto conocimiento de las herramientas de su oficio: las armas. No podía inventar objetos imaginarios. Necesitaba ser *exacto* desde el punto de vista técnico, así que preparé mi documentación [...]. Entre otras cosas hallé descripciones exactas de todos los tipos de armas de aquel período. Ordené que fueran construidas para el film y me sorprendió descubrir que había fabricantes de esas armas que todavía trabajaban en el norte de Italia, en Brescia. Hay un taller en cada casa donde construyen revólveres del siglo pasado. Abastecen al mercado norteamericano... Pero la autenticidad no era suficiente. Tenía que ser exacto también acerca de la balística y los alcances. Alimentar mi cuento de hadas con una realidad documentada»[44].

Cuando Mortimer se enfrenta a su primera presa, aguarda hasta que su víctima, Guy Galloway, se halla justo más allá del alcance de la pistola y desabrocha la tela de su silla de montar (acompañada por un fuerte "tuang" de la banda sonora) para revelar un Buntline Especial con una culata extensible para el hombro, un rifle Colt Lightning sin retroceso, un Winchester 94 y un Lefaucheux de doble cañón.[45] Apoya el Buntline contra su hombro y dispara a su presa (valor: mil dólares) justo entre los ojos. Manco prefiere su simple Colt 45, con serpientes en las cachas (cortesía del departamento de utilería de la CBS). Según la revista de armas y municiones italiana "Diana Armi", la moda del *western* llegó como agua de mayo para aquellos artesanos que trabajaban en la industria de réplica de armas con base en Brescia: «Las piezas utilizadas en los distintos films rodados en Italia, España y

Yugoslavia eran idénticas a las que uno puede comprar en cualquier armería respetable, excepto el cañón, que es falso [...], es un simple tubo sin estrías». A finales de los años sesenta algunos armeros, además de fabricar réplicas, se especializaron en la restauración de armas de fuego dañadas durante la filmación de los *westerns* italianos. Se les pedía regularmente que enderezaran cañones de rifles o de pistolas que habían sido golpeados contra rocas por bandidos mexicanos excesivamente entusiastas. Por alguna razón, la mayoría de los atrezistas italianos preferían las réplicas de los Remingtons de 1858-65 a los colts de los *westerns* norteamericanos. El título de la revista "Diana Armi" (fundiendo mitología, sexo y armas de fuego) dice mucho sobre la cultura de las armas de fuego en Italia y ayuda a contextualizar el fetichismo de Leone. Puede que los detalles en sus films no siempre sean exactos, pero no es ese el punto: su meta es el realismo, no la realidad. Mientras preparaba *La muerte tenía un precio*, hojeaba catálogos ilustrados sobre armas de fuego del Salvaje Oeste con Carlo Simi, que recuerda que «Sergio lo sabía todo sobre ellas: período, modelo, construcción»[46].

Simonella, una compañía de utilería que se había ganado muy bien la vida proporcionando cuádrigas y elementos decorativos de templos y demás decorados para films de espadas y sandalias, proporcionó los decorados callejeros, interiores y diligencias. Después de los decorados sobrantes de "El Zorro" que habían utilizado en *Por un puñado de dólares,* aquello era otro nivel. Pompeya, que anteriormente había proporcionado incontables pares de sandalias romanas, se especializaba ahora en botas de *cowboy* de cuero. Durante los siguientes años, ambas empresas florecerían con el *boom* del *western* italiano.

Una razón por la cual el presupuesto no era tan amplio como sonaba era que se construyó «toda una ciudad de *western*» (diseñada por Carlo Simi) cerca de Tabernas, a unos doce kilómetros de la ciudad costera de Almería. Los principales actores fueron alojados en el Gran Hotel (cuatro estrellas) cerca del Palacio de Justicia. La habitación preferida de Leone era la 532, a la que regresaría siempre que filmaba en el desierto. El hotel no ha cambiado mucho desde los años sesenta. Un empleado del hotel con buena memoria recuerda todavía que Lee Van Cleef pasaba una cantidad apreciable de tiempo en el bar, y a veces tenía que ser ayudado a volver a su habitación tras algunos whiskys de más. La "ciudad del *western*" todavía existe: ahora recibe el nombre de "Mini-Hollywood". Consistía en los tradicionales edificios de madera de la frontera a cada lado de la calle principal: un *saloon* de dos pisos, un hotel, la oficina del *sheriff*, una funeraria, una oficina de telégrafos, una barbería. A ello había que añadir una gran estructura de adobe etiquetada ahora "First City Bank". A cada extremo de la calle estaban las montañas color granito, las artemisas, los cactus y los olivos del desierto almeriense. Para el film se convirtió en El Paso y White Rocks.

Carlo Simi recuerda que Leone pidió en un primer estadio de la producción «el más espléndido pueblo de *western* del mundo, que debe ser un protagonista más de la historia; el banco ha de ser en sí mismo como un personaje. Puesto que la ciudad era El Paso, diseñé una antigua fortaleza española con partes del edificio destruido, todo ello en una soleada plaza. Los otros edificios tenían que estar algo retirados, al objeto de dejar espacio para el tiroteo del ataque de Indio y sus hombres. Buena parte del film se rodó en mi ciudad de *western,* incluidos interiores del hotel y *saloon*. Sergio y Grimaldi se sintieron complacidos con los resultados y me dejaron interpretar el papel de director del banco en el film. La ciudad tenía que haberse construido en La Pedriza, al norte de Madrid, pero estaba nevando allí cuando fuimos, de modo que elegimos en su lugar Tabernas, donde podíamos confiar más en el clima»[47].

A unos pocos kilómetros de distancia estaban las otras localizaciones principales. El pueblo de adobe de Los Albaricoques, en la sierra de Gata, con su calle adoquinada y sus hileras de casas de un solo piso, se convirtió en Agua Caliente; que –afirma Indio– «tiene el aspecto de un depósito de cadáveres». La cadena montañosa que domina el desierto, usada en la secuencia anterior a los créditos, estaba justo al lado de la carretera Guadix-Tabernas, a unos quince kilómetros antes de la curva que conduce a Tabernas, con una vista de las montañas de Los Filabres al fondo. El cruce en el desierto donde el coronel se encuentra con Manco estaba en las colinas justo encima del decorado de Simi. El lugar de palmeras donde la pandilla de Indio dispara contra la caja fuerte de El Paso era conocido entre los vecinos como El Oasis, justo al lado de la carretera de la localización principal a lo largo de la Rambla de Tabernas. Las palmeras habían sido plantadas para *Lawrence de Arabia* tres años antes. El interior de la iglesia donde Indio establece su cuartel general fue filmado en la iglesia de Santa María, del siglo XVI, en Turrilas: un trayecto empinado y ventoso desde Tabernas. El edificio estaba medio en ruinas por aquel entonces (ahora ha sido cuidadosamente restaurado). A Leone y Simi sólo se les permitió llenarlo con ángeles barrocos, «cosas españolizadas», columnas retorcidas y un púlpito de madera porque Luis Beltrán (jefe de especialistas y director local de *casting*) era amigo del alcalde. Beltrán recuerda las detalladas instrucciones que le dio Leone: «Todas las características faciales estaban bien detalladas: "rubios y de ojos azules para los norteamericanos, oscuros y agitanados para los mexicanos". Había mucha competencia para aparecer en estos films. Yo fui apuñalado dos veces en el estómago por gitanos, a causa de desacuerdos sobre quién aparecía y quién no [muestra orgulloso las cicatrices, como si fueran heridas de guerra]»[48].

El ayudante de dirección Tonino Valerii examinó algunas localizaciones, supervisó la elección de los actores secundarios y preparó los fondos. Recuerda que esta resultó una tarea delicada, «porque empezamos a filmar algunos interiores en

Roma, luego en Madrid, de vuelta a Hoyo de Manzanares cerca de Colmenar, luego Almería y Guadix. Para filmar la escena de la locomotora con un tren local adaptado tuvimos que recurrir al ferrocarril Guadix-Almería». La prisión que retenía a Gian Maria Volonté tenía su interior en Roma y sus escalones exteriones en la plaza de toros de Almería, «más un poco de aquí y un poco de allí». Buscando localizaciones por los alrededores de Almería, Valerii encontró una zona fotogénica que rodeaba una mina de oro en desuso llamada Mina Rodalquilar. También recuerda que «por encima de Tabernas, en las Ramblas, dominados por las montañas, llegué a una serie de lechos secos de ríos que resultaron muy útiles para las secuencias del desierto»[49].

Esta vez –añade Valerii– Leone apareció mucho más en las localizaciones en Almería. Su esposa Carla, mientras tanto, actuaba como diplomática en el plató: «A veces Sergio empezaba a intranquilizarse o a ponerse nervioso acerca de algo, saltaba enseguida. Cosas triviales, cosas pequeñas. Yo tenía el papel de "la mujer que limaba asperezas". Pequeñas peleas entre los miembros del equipo, cosas que estallaban sin ninguna razón. Yo las arreglaba y disfrutaba con este papel, porque me permitía entrar en su mundo. Francesca tuvo un pequeño papel de bebé que llora y, cuando el tren llegaba a la estación, Rafaella tenía que estar sentada allí jugando con algunas piedras. Pero cada vez que llegaba el tren, se asustaba tanto que echaba a correr y no quería hacerlo. Y Sergio se enfadaba con su hija de tres años. A veces solía tratar a sus hijas como si fueran adultos»[50]. En una ocasión fue visto contándole una historia educativa a la hora de irse a la cama a una de las pequeñas. «Lo primero que tienes que aprender –le dijo– es a no poner nunca un céntimo de tu dinero en una película.»

En la exposición de 1991 "Ommaggio a Sergio Leone" había dos fotos de Leone con sus hijas en el plató principal de Carlo Simi en *La muerte tenía un precio*. Está sentado en los escalones fuera de la "tienda de Jackson", en el lugar donde Eastwood arroja al polvo la insignia del *sheriff*. Parece más bien aprensivo, con un sombrero de *cowboy* de paja y gafas, con Raffaella vestida de época a su lado. La otra lo muestra sentado en un caballo, y Raffaella con un traje masculino sentada en la silla frente a él, mientras *posan* en su calle del Salvaje Oeste como si fuera para una foto de vacaciones. En ambas fotos se parece más a un padre jugando a *cowboys* e indios con sus hijos que a un director cinematográfico en el proceso de gastarse un presupuesto de más de medio millón de dólares. Leone empezaba a acostumbrarse a la vida en la silla de montar. Esta vez no había dimisiones en masa ni disputas salariales. Pero Leone seguía apareciendo con su sombrero de *cowboy*, interpretaba el papel de cada uno para todos ellos y escuchaba la opinión de todos acerca de lo que intentaba hacer. Hubo tensiones entre él y Gian Maria Volonté, cuando intentó reducir el papel de Volonté. Según Luis Beltrán, culminaron con el actor saliendo

del plató de El Paso echando humo, mientras Leone le gritaba que «no esperara salirse de la producción». Volonté hizo autoestop en el desierto, pero fue hallado unas pocas horas más tarde y por aquel entonces ya se había calmado[51]. Quizá la política le estaba ganando. Pero fue en esta producción, según Fulvio Morsella, cuando Leone descubrió por primera vez su talento para movilizar un plató fuertemente comprometido y con una finalidad: «Siempre tenía tiempo para escuchar las sugerencias de los demás, siempre que no chocaran con lo que tenía en mente». Se mostraba tenso y propenso a sobreexcitarse, pero firme. ¿Tendía a sacar la parte infantil que había en él en tales circunstancias? Carla Leone llega a lo conclusión de que era «más *buffo* que infantil. Tenía un fuerte sentido del ridículo, de la comedia en las situaciones cotidianas. Le gustaba la honestidad y la obstinación de los niños y confiaba en ellos»[52].

Sergio Leone y Ennio Morricone solían ser francos el uno con el otro; y cuando fueron a ver juntos *Por un puñado de dólares*, durante su exitoso primer estreno en el cine Quirinale de Roma, ambos reconocieron que «podría haberse hecho mucho mejor». Reconocieron que algunas de sus ideas compartidas acerca de la música y la imagen habían sido «dejadas sin resolver», y que podrían haber conseguido un impacto más poderoso sobre el público en un cine lleno. Desde *Por un puñado de dólares*, Morricone se había convertido en un compositor cinematográfico mucho más experimentado, con nueve films más en su haber. Puesto que *La muerte tenía un precio* se hizo tan seguido de *Por un puñado de dólares*, fue imposible grabar la música por anticipado. Pero Morricone estuvo al menos «implicado antes de que empezara el rodaje». Director y compositor tuvieron una serie de largas reuniones. Como recordaría Leone: «No le pedí que leyera el guion. Le conté la historia como si fuera un cuento de hadas. Luego le expliqué los temas que deseaba. Cada personaje tenía que tener su propio tema. Pero hablé al estilo romano, con montones de adjetivos y comparaciones, asegurándome de que todo quedaba claro. Luego él trabajó en la composición y me trajo algunos temas muy cortos, uno para cada personaje. Me los tocó al piano [...]. Esto continuaba, a menudo durante algún tiempo, hasta que componía una pieza que me inspiraba, ¡porque era a mí a quien la música tenía que inspirar, no a Ennio! Cuando un pasaje me complacía, decía: '¡Ese es!'»[53].

Morricone confirma que Leone se estaba volviendo cada vez más meticuloso: «Sergio pedía temas sencillos, fáciles al oído, tonales, temas populares. Está enamorado de la música y quiere más y más. Yo soy un pianista mediocre, pero si le gusta al piano le encantará a toda orquesta». Sin embargo, Morricone no componía al piano. Componía «en mi escritorio», y cuando orquestaba escribía «directamente sobre la partitura». Leone prefería probar sus *temas cortos* en un piano casero normal antes que en un Steinway de concierto. De esta forma, decía, si los resultados no eran lo bastante «inspiradores», el compositor no podía culparle al instrumento.

Esta vez el enfoque principal estaba en los temas o *leitmotifs* asociados con cada uno de los personajes principales. Ésos eran: una breve escala alta en un flauta o un rasgueo en el maranzano para Manco, una escala a la flauta en un registro inferior para el coronel Mortimer, campanas de iglesia y guitarra de doce cuerdas amplificada para Indio. Según el guitarrista Bruno D'Amario Battisti, que hizo la grabación del tema de Indio, «la guitarra tenía que ser muy dramática y agresiva, con un sonido muy intenso [...]. Yo la tocaba normalmente y Ennio decía: 'No, más fuerte. *Ancora*. Más'»[54]. Cuando llegó el momento de grabar los temas, Alessandroni silbó de nuevo y dirigió el coro, aunque esta vez dejó su guitarra en casa.

Los temas musicales tenían que ser algo más que ilustrativos. Debían *comentar* también el comportamiento de los personajes, como una forma de puntuación musical: un zumbido electrónico para el tema de la drogadicción de Indio, una vibración para liberar la tensión tras algún diálogo fuerte y para acompañar el movimiento del cigarro de Eastwood en su boca, una tuba haciendo ruidos eructantes para la confrontación entre Mortimer y el jorobado. Los instrumentos musicales fueron usados de formas inusuales. Para el robo del banco de El Paso, por ejemplo, las cuerdas del piano fueron tratadas como si fueran percusión. Y había un tema al oboe sorprendentemente lírico llamado "Adiós, coronel", en el cual el musicólogo Sergio Miceli vio el embrión de una de las siguientes fases en la asociación Leone-Morricone: «Rompiendo el esquema de la historia "perro come perro" de los *westerns* de Leone, el personaje del coronel Mortimer rechaza al final su parte de la recompensa, tras haber satisfecho su venganza. Esta escena justifica la pieza "Adiós, coronel", con su nueva coloración orquestal, y el personaje inspira un nuevo estilo, con un sonido orquestal más rico y fundido y un uso del coro más refinado, menos estridente, para la retórica de los horizontes ilimitados. Este tipo de música, que gustó tanto al mercado internacional de cineastas como de compradores de discos, iba a convertirse a partir de entonces en una característica de las bandas sonoras de Morricone, independientemente del género del film»[55].

A tono con la atmósfera carnavalesca, en un punto determinado Morricone se apropiaba de un tema clásico muy conocido, *citándolo* de una forma reconocible. Después de *La muerte tenía un precio*, este uso irreverente de momentos sagrados de la historia de la música iba a convertirse en una especie de marca de fábrica para Morricone y Leone. Pero Morricone tiene mucho cuidado en distinguir entre *citas* de este tipo, que en ciertos contextos tienen su función, y la tendencia de algunos compositores de films a extraer sus ideas, sin reconocerlo, de la música clásica. En *La muerte tenía un precio*, la escena en cuestión (que preocupó al censor británico) implicaba a Indio el bandido provocando a Tomaso (el hombre que informó sobre él, conduciéndolo a cumplir su sentencia de cárcel) dentro de la iglesia desacralizada. Indio ordena que la esposa y el bebé de Tomaso (encuadrados como si fueran

una estatua tradicional de la Virgen y el Niño) sean asesinados a tiros. Luego le da una pistola a Tomaso y abre un campanilleante reloj de bolsillo: «Cuando oigas acabar la música, empieza». Trozos de barroca arquitectura hispánica están esparcidos por toda la iglesia. Los dos hombres se enfrentan en el pasillo central.

Desde un principio, Morricone había decidido incorporar un órgano a aquel arreglo debido al ambiente de la iglesia. Esta escena en particular le parecía surgida «casi de Miguel Ángel. No deseaba hacer un uso arbitrario del órgano, así que "cité" la Tocata y Fuga en Re menor de Bach. El tema de la trompeta, que sucede al del órgano, empieza con ese la-sol-la. La campana fue una distorsión del sonido prolongado de la campanilla, que se incorporó al reloj de bolsillo de Lee Van Cleef. Como en el caso de la armónica en *Hasta que llegó su hora*, lo que usamos –para adoptar el término de Sergio Miceli– fue música *interna*, nacida de dentro de la escena. La voz de la soprano Edda dell'Orso había sido usada ya en *La muerte tenía un precio*. En *Hasta que llegó su hora*, su voz iba a convertirse en uno de los personajes». Sergio Donati estaba allí cuando surgió por primera vez la idea del "órgano": «Recuerdo a Leone y Morricone sentados en la moviola, y Morricone tenía un bloc de notas y lo escribía absolutamente todo, y Leone decía: 'Alto aquí', 'Es sólo un camino vacío', 'Pondremos pájaros cantando y todos esos ruidos *à la* Sergio'. Y recuerdo exactamente cuando dijo, en la escena de Volonté en la iglesia: 'Aquí quiero algo religioso'. Y Morricone dijo: 'Juan Sebastián Bach, ¿eh?'. Sergio respondió: '¡Pero también algo con el *degüello* a la trompeta, Ennio!'»[56].

Sobre el papel, esta progresión de la caja de música a una amplificada guitarra de doce cuerdas con castañuelas, al órgano de iglesia con todos los registros abiertos, al solo de trompeta de mariachi respaldado por un coro, parecía *horrible.* Interpretada sobre la imagen visual –como señala Sergio Miceli–, esta progresión no sólo funciona, sino que muestra cómo un compositor puede «emprender experimentos [...] dentro del esquema de una producción decididamente codificada. Para Ennio Morricone, los *westerns* son algo más y algo menos que un esquema histórico-geográfico para un "período". Son sobre todo un estado mental, compuesto de sentimientos y sentimentalismo, de atardeceres y sonidos chillones, de sutiles exploraciones de materiales musicales y vulgaridad sonora, del sencillo silbar de un hombre que pasa, ocupado de sus propios asuntos, y el desvergonzado estallido de un órgano»[57].

Según Leone, llevó el reloj/caja de música a Morricone, en el estadio de premontaje, «como un punto de partida», y le pidió que adaptara el tema la-sol-la para que se fundiera con él: así, esa melodía repetitiva se convirtió al mismo tiempo en «un efecto de sonido, una introducción musical *y* un elemento concreto en la historia». Como con la armónica de Charles Bronson en *Hasta que llegó su hora*, liberó el *flashback* que llevó a Leone «a lo más profundo de mis personajes». En el caso de

La muerte tenía un precio, el *flashback* se produce dentro de la cabeza de Indio, pero la música del reloj de bolsillo lo enlaza con el coronel Mortimer y sus traumáticos recuerdos. Carla Leone recuerda que Sergio se refería a veces al film como *Carillón*. «La función del *flashback* es freudiana –argumentaba Leone–. Hasta entonces, los norteamericanos habían estado usando los *flashbacks* de una forma muy cerrada, demasiado rigurosamente. Eso era un error: tienes que dejarlos vagar como la imaginación o como un sueño.» Así que los tres *flashbacks* del film, desencadenados por una melodía repetitiva, proporcionan las piezas que faltan de un rompecabezas: las formas en que la melodía se entreteje con otros motivos de la banda sonora indican la importancia de los recuerdos –vagos, desenfocados, intrigantes– en momentos clave en el desarrollo de la historia: «Uno tenía que *descubrirlos* poco a poco [...], parte de mi búsqueda del elemento sorpresa, lo inesperado [...]. Incluso dentro del *flashback,* la tensión no se relaja»[58].

Los recuerdos de Indio nos dicen que en una ocasión observó a una joven pareja haciendo el amor: disparó contra el joven, pero la muchacha se suicidó inmediatamente después de ser violada por el bandido. El hecho de que Indio recuerde este incidente en particular, entre todas las mutilaciones y carnicerías de su carrera posterior, indica que el trauma es profundo. Al principio del primer *flashback,* es un *voyeur*. Al final del último *flashback,* tenemos la sensación de que probablemente se ha vuelto impotente como resultado de la autoinmolación de la muchacha. El coronel Mortimer recuerda el incidente (que da sentido a sus motivaciones a todo lo largo del film) porque la muchacha era su hermana. Su campanilleante reloj tiene una foto de ella en la parte interior de su tapa; lo mismo el de Indio, que fue robado del dormitorio aquella noche. Todo esto es apuntado, desde la primera aparición de Indio, a través de referencias musicales en la banda sonora.

Y el tema del "reloj" es retomado en el último rollo, cuando Mortimer e Indio se enfrentan para el ajuste de cuentas final, en la primera de las *corridas* de Leone. Esta vez, en lugar de la calle principal de San Miguel, el duelo tiene lugar en un espacio circular: una *arena* de piedras justo en las afueras del pueblo de adobe de Agua Caliente. Se trata de un círculo adoquinado, una de las eras de trilla halladas a menudo en la parte de atrás de las granjas en Almería. Carlo Simi recuerda que «Sergio había dicho que teníamos que encontrar un espacio circular. Sin embargo, no dijo para qué»[59]. Mortimer y El Indio se sitúan en sus lugares correspondientes con todo el ritual y la formalidad de una corrida de toros, mientras que Manco arbitra el encuentro con un reloj campanilleante en una mano y un rifle en la otra. El "prolongado sonido de la campana" oído por primera vez cuando El Indio pasa su tiempo en la celda de la prisión llega finalmente a su resolución en la *plaza de toros*, donde su sonido adopta la forma de un *degüello* interpretado de nuevo por la trompeta de un mariachi. Es al mismo tiempo el melodramático clímax de la

venganza de Mortimer *y* una parodia. En momentos como este –dice Bernardo Bertolucci– la música de Morricone se convierte «casi en un elemento visible del film: Sergio y Ennio eran tan complementarios»[60]. Fue después de ver *La muerte tenía un precio* cuando Gillo Pontecorvo le pidió a Ennio Morricone que escribiera la banda sonora de *La batalla de Argel* (*La battaglia di Algeri*). Él también creía intensamente que la música no era «algo añadido, metido injustificadamente en la obra», y prefería disponer de música interpretada en el plató para crear atmósfera. En *La batalla de Argel* incluyó el tema de percusión de Morricone (grabado por anticipado con el final del film en mente) durante algunos ensayos difíciles de la secuencia cumbre, en la que tres mujeres argelinas retiran sus velos para convertirse en sofisticadas mujeres francesas[61].

Cuando empezó a grabarse la banda sonora, Clint Eastwood y Lee Van Cleef volaron de vuelta a Roma para una serie de sesiones de doblaje en los estudios de la RCA italiana. Según Sergio Donati, fue en este estadio cuando el registro vocal de Eastwood empezó a cambiar y emergió su *voz cinematográfica,* que se convertiría en su marca de fábrica: «Cuando oyó a Enrico Maria Salerno doblándole en la segunda película, creo que empezó a hablar como Salerno. Si examinan *Por un puñado de dólares* y *La muerte tenía un precio*, en la segunda podrán observar que habla más lentamente, más a lo "Clint Eastwood". Fue Salerno quien consiguió esto, estoy convencida de ello». Sondra Locke, la futura esposa de Clint Eastwood, ha escrito que la voz fue inspirada por una fuente muy distinta: «[Eastwood] me dijo cómo había desarrollado aquella forma de susurrar durante los films de los *dollari.* Dijo que había reparado en la forma en que Marilyn Monroe susurraba como jadeando y que pensó que era muy *sexy.* Y puesto que había funcionado tan bien para ella, decidió hacer una versión masculina»[62].

Antes de regresar a casa, después del doblaje, a Eastwood le fue ofrecido un papel en una película, formada por cinco episodios, llamada *Las brujas* (*Le streghe*), y que estaba siendo ensamblada por el productor Dino De Laurentiis, con cada episodio para lucimiento de su esposa Silvana Mangano en un papel distinto. Por aceptar aparecer como un aburrido hombre de negocios que se convierte en un *cowboy* de fantasía en el episodio "Una tarde como las otras", dirigido por Vittorio De Sica, De Laurenttis le ofreció a Eastwood o bien 25.000 dólares o 20.000 dólares y un Ferrari. Eligió la última opción, en parte porque «no he de pagar un diez por ciento de ese Ferrari», e hizo embarcar el coche a Nueva York tras el rodaje[63]. Durante el rodaje, De Sica y su actor fueron a París para el estreno francés de *La muerte tenía un precio*. De Sica presentó a Eastwood al público con las palabras: «Pronto será una de las estrellas más grandes en la profesión: el nuevo Gary Cooper». Por aquel entonces *La muerte tenía un precio* estaba pulverizando todos los récords de taquilla en Italia, y "Rawhide" había llegado finalmente a su fin con el último episodio

del 7 de diciembre de 1965. *Por un puñado de dólares* había alertado a los productores sobre el potencial de inversión de los *westerns* italianos, pero *La muerte tenía un precio* definía el estilo de todo un subgénero. En la feria de Sorrento el film había sido vendido a veintiséis países en un solo día. El film ganó cinco millones de dólares sólo en el mercado interior (comparado con los 4,6 millones de *Por un puñado de dólares*) entre 1965 y 1968, una época en la que el número de cines sufría un significativo declive. Esto hizo de *La muerte tenía un precio* el film de mayor éxito jamás rodado en Italia, derrotando a *La dolce vita* por un factor de un cincuenta por ciento. En el mercado interior fue el film que vendió el mayor número de entradas jamás registrado y siguió en esa posición hasta 1971 (con *Por un puñado de dólares* como segundo, pisándole los talones).

Ambos logros condujeron a una avalancha de coproducciones (a finales de los años sesenta, la mitad de todos los films italianos eran coproducciones), una gran proliferación de compañías productoras y el regreso de oficinas de las compañías de Hollywood en vez de agencias. La inmensa mayoría de esos derivados serían films de bajo presupuesto destinados a cines de *terza visione* y el mercado interior. Esto se vio alentado indirectamente por la Legge Corona de 1965, que hacía mucho más fácil para las compañías productoras atraer subsidios y subvenciones, y conseguir créditos de la Banca Nazionale del Lavoro; así, un *western* hecho con podo dinero podía conseguir unos respetables beneficios y hallarse protegido de la eventualidad de perder dinero[64]. Juntos, *Por un puñado de dólares* y *La muerte tenía un precio* activaron y reestructuraron la industria, de una forma muy parecida a como lo había hecho el *Hércules* de Francisci en 1958, sólo que a una mayor escala. *Por un puñado de dólares* había hecho la transición del local de mala muerte en Florencia a los cines de *prima visione*. Con *La muerte tenía un precio*, Leone distanciaría definitivamente su obra de la enorme masa de cineastas populares italianos, aunque las raíces de su éxito y algunas de sus actitudes estéticas residieran precisamente allí. Otro resultado indirecto de este éxito fue que ahora Leone tenía que asistir a «un montón de reuniones con ejecutivos». Aunque su caso contra la Jolly Film todavía se hallaba en los tribunales, se estaba convirtiendo en un hombre rico. Entre los críticos jóvenes de cine el prestigio de Leone seguía creciendo. Dario Argento, por ejemplo, se mostró de nuevo impresionado por la inventiva y el aparente «amor hacia la técnica» de Leone: «*La muerte tenía un precio* era aún mejor que *Por un puñado de dólares*, y nos sentimos sorprendidos de que hubiera conseguido sorprendernos de nuevo»[65].

1965 fue un año crucial en la vida de Leone. *La muerte tenía un precio* se había rodado entre mediados de abril y finales de junio, y se había estrenado espectacularmente en otoño. Leone se había mudado a un barrio más elegante llamado AXA en las afueras de Roma, a diez minutos de distancia de Ostia y más cerca del mar.

Por aquel entonces las calles todavía no tenían nombres, pero ahora se la llama Via Lisippo, y el número debía ser el 23. Su mentor Mario Bonnard había muerto a la edad de 76 años: en una carrera que se remontaba a 1909, Bonnard había dirigido o codirigido más de cien films, el último en 1961. Sergio Leone había sido su ayudante de dirección en ocho de ellos y rodado sus primeras secuencias bajo su tutela, y había vivido en su casa durante más de una década. Simbólicamente, 1965 fue también el año en que Sergio abandonó el seudónimo de "Bob Robertson" y presentó orgullosamente un film bajo su propio nombre. Al fin.

CAPÍTULO 7

NO ES EL CASTILLO LO QUE HACE AL REY

«La gorda barriga (panza) de Sancho, su apetito y su sed, reflejan un poderoso espíritu carnavalesco [heredero de la grotesca tradición de la Edad Media]. Su amor hacia la abundancia y la riqueza todavía no tienen un carácter básicamente privado, egoísta y alienante. Sancho es el heredero directo de los antiguos demonios barrigones que decoran los famosos vasos corintios. En las imágenes de Cervantes sobre comida y bebida hay siempre el espíritu de los banquetes populares. El materialismo de Sancho, su barriga, su apetito, su abundante defecación, son el nivel inferior absoluto del realismo grotesco de la humorística tumba del cuerpo (vientre, entrañas, tierra) que ha sido excavada por el abstracto y amortiguado idealismo. Uno podía decir que el caballero de la triste figura debía morir a fin de renacer como un hombre mejor y más grande. Esto es un correctivo material y popular al fingimiento individual idealista y espiritual. Más aún, es el correctivo popular de la risa aplicado a la seriedad de mente estrecha del fingimiento espiritual; es una muerte regeneradora y risible. El papel de Sancho en relación con Don Quijote puede compararse al papel de las parodias medievales con respecto a la alta ideología y el culto, al papel del payaso contra el ceremonial serio [...]. El principio humorístico de la regeneración puede ser visto también, en una menor medida, en los molinos de viento (gigantes), posadas (castillos), rebaños de carneros y ovejas (ejércitos de caballeros), posaderos (señores del castillo), prostitutas (nobles damas) y así. Todas esas imágenes forman un típico carnaval grotesco. Así es el primer aspecto carnavalesco de las imágenes materiales de "Don Quijote". Pero es precisamente este aspecto lo que crea el gran estilo del realismo de Cervantes, su naturaleza universal y su profunda utopía popular.»

—Mijail Bajtin, "Rabelais y su mundo" (1940)

Cuando *La muerte tenía un precio* siguió a *Por un puñado de dólares* en el Supercinema de Roma, rompió el récord de taquilla existente para un solo film, triplicándolo. Y fue en el Supercinema –con Luciano Vincenzoni y algunos representantes de la United Artists entre el público– donde nació el siguiente *western* de Leone, *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*). La idea de *Por un puñado de dólares* había surgido visionando una película japonesa; la de *El bueno, el feo y el malo* surgió visionando una película de Sergio Leone. Porque Vincenzoni, además de escribir el guion y los diálogos de *La muerte tenía un precio*, se halló contractualmente «implicado con las ventas del film en el extranjero».

Como explica Vincenzoni: «Telefoneé al vicepresidente de United Artists en París, mi amigo Ilya Lopert, que vino a Roma con todo su estado mayor. Los llevé al Supercinema y, afortunadamente, era uno de esos días en que se seguían pulverizando récords. Estaba todo vendido. Había un público de tres mil personas. La gente de United Artists vio el film en medio de todas las risas y aplausos, y después quiso ir al Grand Hotel a firmar un contrato [...], allí y entonces. La suma mínima que garantizaban pagar era superior en más de tres veces a las previsiones más optimistas del productor. Como es típico de los norteamericanos cuando hacen negocios, lo primero que dijeron cuando estuvo firmado el contrato fue: 'Ahora contracolateralicemos, compensemos beneficios y pérdidas con el *próximo* film. Oh, por cierto, ¿cuál *es* el próximo film?'. Bueno, no teníamos planes al respecto. Así que, con el acuerdo tácito de Leone y Grimaldi, empecé a inventar cosas. 'Es un film –dije– acerca de tres bribones en busca de un tesoro en la época de la Guerra Civil norteamericana, en el mismo espíritu que *La gran guerra* que distribuyeron ustedes en Norteamérica'. E inmediatamente respondieron: 'De acuerdo, la compramos. ¿Cuánto costará?'. Sin que se hubiera escrito ningún guion [...], sólo con estas pocas palabras»[1]. En realidad, la negociación con United Artists fue un poco más complicada que eso. Sergio Donati explica: «Grimaldi estaba dispuesto a vender los derechos de *La muerte tenía un precio* para Estados Unidos y Canadá. Y exactamente al mismo tiempo Luciano Vincenzoni estaba poniéndose en contacto con Ilya Lopert y era gran amigo de Arnold y David Picker, de United Artists. Estaban en Roma. Convenció a Lopert de traer a la gente de UA a un pase de *La muerte tenía un precio* [...], y Luciano vendió realmente la película a United Artists y recibió un diez por ciento de los beneficios de todo esto y también un porcentaje de la siguiente, *El bueno, el feo y el malo*»[2]. El trato de Vincenzoni con United Artists (del que recibió una pequeña tajada) era mucho más atractivo que el trato que estaba negociando Grimaldi exactamente al mismo tiempo. Así, Grimaldi voló desde Nueva York para reunirse con la gente de UA en Roma. La oferta de Lopert por *La muerte tenía un precio* fue, se ha estimado, de una garantía mínima de un millón de dólares.

Vincenzoni reanuda la historia: «Cuando Mr. Lopert preguntó cuánto iba a costar el nuevo film, volví la cabeza hacia Leone y pregunté: '¿Cuánto?'. Leone dijo: '¿Cuánto *qué*?' Dije: 'La película que acabo de venderles'. Honestamente fue un milagro, sin ninguna historia, sólo unas cuantas palabras. Grimaldi y Leone me preguntaron: '¿Qué les contaste?'. Respondí: 'Una historia sobre la Guerra Civil con tres actores; decidme la cifra'. Grimaldi apuntó: 'Bueno, ¿qué tal ochocientos mil dólares?'. Respondí: 'Digamos un millón'. Me volví a Lopert y dije: Un millón de dólares. Respondió: Trato hecho»[3]. A partir de entonces, según Vincenzoni, su relación con Leone empezó a agriarse. Leone creía fervientemente en la mística del director y parece que se sintió rebajado, *suplantado* por su guionista. «Y todo porque vendí la película.» Más aún, Vincenzoni era propietario ahora de un trozo de ella. La United Artists aceptó adelantar medio millón de dólares del nuevo film; su inversión total sería intercambiada por el cincuenta por ciento de los ingresos en taquilla fuera de Italia. El presupuesto total de *El bueno, el feo y el malo* sería finalmente de 1,3 millones de dólares. Predeciblemente, el relato de Sergio Leone de los orígenes del film es muy diferente. A finales de los años sesenta lo presentaba a sus entrevistadores como una progresión orgánica, *de autor,* de sus dos anteriores *westerns*; y todo había sido idea suya:

> «Ya no me sentía presionado –afirmaría Leone– para ofrecer al público un tipo diferente de film. Ahora podía hacer exactamente el tipo de film que deseaba... Fue mientras reflexionaba sobre la historia de *La muerte tenía un precio* y lo que la había hecho funcionar, en las diferentes motivaciones de Van Cleef y Eastwood, donde hallé el meollo del tercer film... Siempre había pensado que el "bueno", el "malo" y el "violento" no existían en ningún sentido absoluto, esencial. Me parecía interesante desmitificar esos adjetivos en el ambiente de un *western*. Un asesino puede exhibir un sublime altruismo, mientras que un hombre bueno puede matar con total indiferencia. Una persona que parecer fea puede, cuando empezamos a conocerla mejor, ser más valiosa de lo que parece, y capaz de ternura... Tenía una vieja canción romana grabada en mi memoria, una canción que me parecía llena de sentido común:
>
> | | |
> |---|---|
> | *E'morto un cardinale* | [Ha muerto un cardenal |
> | *che ha fatto bene e male.* | que hizo el bien e hizo el mal. |
> | *Il mal l'ha fatto bene* | El mal lo hizo bien |
> | *e il ben l'ha fatto male.* | y el bien lo hizo mal.] |
>
> Esta era básicamente la moraleja que estaba interesado en poner en el film»[4].

De hecho, el film no iba a llamarse originalmente *El bueno, el feo y el malo*. El título "I due magnifici straccioni" ("Los dos magníficos harapientos") fue cambiado justo antes de empezar el rodaje. Vincenzoni soñó el nuevo título (literalmente), y a Leone le encantó.

En un primer estadio, Leone estuvo de acuerdo con Vincenzoni en que la historia mezclaría los trágicos acontecimientos históricos de la Guerra Civil con un *espíritu picaresco:* una serie de acontecimientos al azar entre astutos timadores en el polvoriento Sudoeste. Tenía la sensación de que la picaresca y la *commedia dell'arte* eran útiles puntos de referencia, porque «tienen esto en común: no poseen auténticos héroes, representados por un personaje». Con los «tres bribones en busca de un tesoro» sobre lo que trabajar, se iniciaron las reuniones para elaborar el guion. Como explicó Leone: «Lo que me interesaba era por una parte desmitificar los adjetivos, por la otra mostrar lo absurdo de la guerra [...]. La Guerra Civil que encuentran los personajes, en mi marco de referencia, es inútil, estúpida: no implica una "buena causa". La frase clave del film es aquella en la que un personaje comenta sobre la batalla del puente: "Nunca he visto tantos hombres malgastados de tan mala manera". Muestro un campo de concentración del Norte [...], pero en parte estaba pensando en los campos nazis con sus orquestas judías»[5].

El campo de Andersonville en la Georgia confederada y las atrocidades que habían ocurrido allí (matanzas, hambruna, incluso canibalismo) eran hechos bien conocidos en la literatura histórica, si no en las películas. La documentación había sido estudiada por eruditos, para calibrar exactamente qué era lo que había ido mal. ¿Era una falta de suministros y apoyo, directrices políticas confusas, la decisión de la Unión de abandonar el intercambio de prisioneros, o simplemente una lisa y llana crueldad por parte de los oficiales implicados, incluido el comandante del campo, Wirz? Cuando John Ford incluyó un campo de refugiados para los indios norteamericanos en *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964), lo situó bajo el mando de un metódico oficial alemán (el capitán Oskar Wessels, un protonazi interpretado por Karl Malden), como si eso fuera suficiente para explicarlo todo al público. Preguntado por un cirujano del ejército si él tomaría la responsabilidad de encerrar a los cheyennes en un almacén y dejarlos morirse de hambre durante un invierno de Nebraska, Wessels argumenta: «No soy responsable de nada. Simplemente soy el instrumento de una orden». A lo cual el cirujano responde: «Dice usted esto como si lo hubiera memorizado». Al final de la anterior *Misión de audaces* (*The Horse Soldiers*, 1959), basada en la histórica incursión, de trescientas millas, de Grierson al interior del Misisipí rebelde, Ford se había referido explícitamente a Andersonville. El cínico pero humanitario cirujano de la Unión (William Holden) se dirige al duro soldado profesional John Wayne, que se arriesgará a permanecer detrás de las líneas confederadas y separarse, diciendo: «La medicina está

donde la encuentras». «¿Incluso en Andersonville?», pregunta Wayne. «Incluso en Andersonville», es la respuesta.

Pero el tema parecía arrastrar un tabú en Hollywood. Incluso *Escape from Andersonville*, una producción de quince minutos de la Kalem de la época muda, se refería simplemente a seis prisioneros de la Unión que consiguen huir del campamento en una locomotora robada. En los años cincuenta se rumoreó que el productor-director Stanley Kramer planeaba una versión cinematográfica de la monumental novela de Mackinlay Kantor "Andersonville". Posteriormente la Columbia anunció que estaban poniendo en marcha el proyecto y que sería dirigido por Fred Zinnemann. Pero cuando el presupuesto estimado se elevó por encima de los doce millones de dólares, fue abandonado. En *El bueno, el feo y el malo* de Leone, el campo "Betterville" no sólo era asociado con el lado *vencedor:* la propia guerra era representada por una serie de impresionantes detalles que implicaban indiscriminadamente a ambos bandos. Vemos a un soldado de la Unión con un solo brazo y a un "medio soldado" confederado sin piernas; un hospital de campaña en una misión en San Antonio, donde los frailes franciscanos están fuera de ambiente; un espía confederado, atado al rastrillo delantero de la locomotora de un tren que conduce tropas del Norte, y un saqueador de «provisiones y equipo» que debe trasladar su ataúd hasta una pared antes de ser fusilado contra ella; civiles heridos intentando evacuar una ciudad bombardeaba por un intenso fuego de mortero, cadáveres sin enterrar por todo el campo y un enorme cementerio militar en medio de la nada.

Leone dijo: «Deseaba mostrar la imbecilidad humana en un film picaresco donde pudiera plantear también la realidad de la guerra. Había leído en alguna parte que en los campos del Sur como Andersonville murieron 120.000 personas. Y no ignoraba el hecho de que también hubo campos en el Norte. Siempre oyes el vergonzoso comportamiento de los perdedores, nunca el de los ganadores. Así que decidí mostrar el exterminio en un campo del Norte. Esto no gustó a los norteamericanos [...]. La Guerra Civil norteamericana es casi un tema tabú, porque su realidad es algo loco e increíble. Pero la auténtica historia de Estados Unidos se construyó sobre una violencia que ni la literatura ni el cine han mostrado nunca adecuadamente. En lo que a mí respecta, siempre tiendo a desafiar la versión oficial de los acontecimientos, sin duda porque crecí bajo el fascismo. He visto de primera mano cómo puede manipularse la historia. Así que siempre cuestiono lo que se propaga. Para mí se ha convertido en un reflejo»[6].

El campo Betterville consiste en una empalizada con torres de vigilancia hechas de troncos, una profunda zanja en la que enterrar a los muertos y una pequeña orquesta de músicos confederados que tocan una triste "balada de un soldado" («¿Cómo termina la historia? / ¿De quién es la gloria?») para ahogar los gritos de los internos torturados. Sin embargo, no hay barracones para los prisioneros: sólo

para los oficiales de la Unión. El diseño se basó en grabados de Andersonville hechos sobre acero, impresos en agosto de 1864, cuando el campamento contenía 35.000 prisioneros de guerra. Nunca se explicó por qué Betterville estaba localizado en Texas. Quizá fue porque el conocimiento de Leone y Vincenzoni sobre los campos dirigidos por "el Norte" (que Leone tendía a presentar, conspiradoramente, como si fueran información secreta) procedía en parte de films como *Two Flags West* (1950) de Robert Wise, relativa a los prisioneros de la Unión en Nuevo México, y *Mayor Dundee* (*Major Dundee*, 1964) de Sam Peckinpah, donde casi todo el film estaba ubicado en el árido Sudoeste. Históricamente, la mayor parte de la acción en la Guerra Civil se produjo al este del Misisipí. Cuando Hollywood produjo *westerns* centrados en la época de la guerra, las historias tendían a referirse a cargamentos de armas y comercio de caballos, o intercambio de oro, o la reunión de información por parte de la inteligencia[7]. En otras palabras, líneas de abastecimiento antes que batallas y, ciertamente, no campos de concentración.

Según Leone, sin embargo, había también una justificación histórica para ello: «Los autores norteamericanos dependen demasiado de otros guionistas y no se adentran lo suficiente en sus propias historias. Cuando estaba preparando *El bueno, el feo y el malo* descubrí que sólo había habido una batalla en Texas durante toda la Guerra Civil, donde en realidad lo que se disputó fue la propiedad de las minas de oro en Texas. El objetivo de la batalla era impedir que el Norte (o el Sur) fueran los primeros en poner las manos sobre el oro. Así, cuando visité Washington, intenté encontrar más información sobre este incidente. El bibliotecario de la Biblioteca del Congreso, la mayor biblioteca del mundo, me dijo: 'Tiene que estar equivocado. ¿Dice Texas, *signor*? Está en un error. Nunca se libró una batalla sobre minas de oro en Norteamérica y, en cualquier caso, la Guerra Civil no llegó a Texas. Vuelva dentro de dos o tres días e investigaré un poco para usted. Pero estoy completamente seguro de que está equivocado'. Bien, volví al cabo de dos o tres días y aquel tipo se me quedó mirando como si hubiera visto un fantasma. "Tengo aquí ocho libros –dijo–, y todos ellos se refieren a ese incidente en particular. ¿Cómo demonios supo *usted* acerca de él? Usted sólo lee en italiano, de modo que ¿cómo consiguió encontrarlo? *Ahora* comprendo por qué ustedes los italianos hacen unos films tan extraordinarios. Llevo veinte años aquí y ni un solo director norteamericano se ha molestado nunca en informarse sobre la historia del Oeste." Bien, ahora tengo una nutrida biblioteca en casa [...], ¡en Washington te fotocopian todo un libro por ocho dólares!»[8].

Leone había usado anécdotas curiosas y extrañas sobre el Salvaje Oeste en sus films anteriores. Pero, esta vez, su perversa versión de la historia norteamericana teñiría toda la historia. El bueno, el feo y el malo pueden ser unos pobres diablos egoístas, pero la Guerra Civil a través de la cual cabalgan es un infierno de innece-

saria destrucción y crueldad. Y si bien el film cuestiona y hace arbitrarias cada una de esas etiquetas (en el contexto del *western* eran normalmente fijadas como *absolutos*), al mismo tiempo cuestiona la versión popular de los acontecimientos históricos que recibimos. Leone, que se había iniciado en el negocio del cine con las mitologías de los baños romanos, se encontraba ahora luchando cuerpo a cuerpo con las *Mitologías* de Roland Barthes: «Como siempre, tomé como base el cine convencional. Luego empecé a demoler los códigos a fin de jugar con las apariencias, mientras presentaba una "comedia de asesinatos" para barrer todas las no verdades unidas al contexto histórico. Pero durante todo el tiempo intenté reflejar la realidad documental [...]. Era fascinante desmitificar los arquetipos y los adjetivos. Y enfaticé este principio en cada situación del film. Siempre un juego engañoso de apariencias, como la escena en la que el polvo cubre el uniforme azul de los soldados del Norte hasta hacerlos parecer grises como el uniforme de los soldados del Sur. Era una manipulación de los signos, que sonaba al unísono con todos los demás ingredientes del film»[9].

La escena en cuestión empieza con Blondie (el Bueno) y su compadre Tuco (el Feo), ambos vestidos con uniformes confederados grises robados, observando un destacamento de tropas en la distancia. «¿Azules o grises?», pregunta Blondie. «Son como nosotros –responde Tuco–; digámosles hola y luego sigamos nuestro camino.» Cuando las tropas se acercan, Tuco grita: «¡Hurra por la Confederación, hurra! ¡Abajo el general Grant! ¡Hurra por el general...! ¿Cuál es su nombre?». «Lee», indica Blondie. «Lee. Dios está con nosotros porque él también odia a los yanquis.» «Dios no está de nuestro lado –dice Blondie, mirando más atentamente a las tropas ahora paradas–, porque también odia a los idiotas.» Entonces el *zoom* nos ofrece una imagen de la manga del oficial a cargo mientras este sacude de ella el polvo del desierto: de hecho lleva un uniforme azul. La confusión recuerda la igualmente cínica historia corta de Ambrose Bierce "Uno de los desaparecidos", basada en la experiencia del autor en un regimiento de Indiana durante la Guerra Civil. Termina con el joven héroe, un soldado de la Unión, tendido muerto entre los cascotes, «tan cubierto de polvo que sus ropas tenían el color gris de la Confederación»[10].

Desde hacía mucho tiempo, la Guerra Civil había proporcionado a los guionistas un marco increíble donde explorar temas de compromiso y *destino* a un nivel individual antes que racional. En términos de Hollywood, el Norte era progreso, industria, la ciudad y el triunfo del gobierno nacional desde 1865 en adelante. El Sur era feudalismo, luz de luna y magnolias, "la buena vieja causa", esclavitud y plantaciones dedicadas exclusivamente al cultivo del algodón. En *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939) de Selznick, o en *El árbol de la vida* (*The Raintree County*, 1962) de Edward Dmytryk, o en el episodio de John Ford de *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, 1962), la cuestión de a qué bando apoyan los

protagonistas es la piedra angular moral de la película. Incluso en *Una pistola al amanecer* (*Great Day in the Morning*, 1955), dirigida por Jacques Tourneur (cuya obra Leone admiraba), el personaje principal, Pentecost (Robert Stack), es inusualmente cínico acerca de la inminente guerra. Finalmente, como los cazadores de recompensas de los *westerns* contemporáneos, se da cuenta del valor del compromiso y la responsabilidad personal a través del amor de una chica de *saloon* que se sacrifica por él; así que decide alistarse en el ejército confederado (es algo tan impropio de él que le preguntan: «¿Qué te ha hecho cambiar de opinión? ¿Alguien ha tocado Dixie?»). Y, sin embargo, Hollywood había permanecido durante mucho tiempo alejado de la guerra en sí. Mientras se tomaba tiempo libre de su propio esfuerzo de guerra, Leone tropezó con Orson Welles en un restaurante de Burgos. Welles le dijo que era una locura hacer un film sobre la Guerra Civil. Dejando a un lado *Lo que el viento se llevó*, el tema parecía ser veneno para la taquilla. Quizá la guerra entre los estados era un tema demasiado traumático: una guerra por el alma de Norteamérica que era también la primera guerra *total* de los tiempos modernos, que implicaba a civiles además de hermano contra hermano.

En estos términos, *El bueno, el feo y el malo* era particularmente herética. En el film de Leone no hay ninguna piedra angular moral, sólo un montón de polvo. La Guerra Civil es algo muy desagradable que ocurre allá al fondo, contra la cual se desarrollan, y hasta cierto punto son juzgadas, las aventuras surrealistas de los personajes centrales. Es la guerra de otros, como tuvo que parecerle la Segunda Guerra Mundial al adolescente Leone mientras crecía en Roma. Es refractada a través de los antihéroes, que son tan sospechosos de idealismo como lo son de retórica: de nuevo, como Leone durante el compromiso político del período de posguerra en Italia. La Guerra Civil no es un obstáculo para la larga marcha del progreso, una aberración. Al contrario, en el film de Leone, la Guerra Civil contiene las semillas de la *regla de la violencia por la violencia* que será seguida en el Salvaje Oeste.

"El Bueno" roba un uniforme confederado, cabalga con un grupo de renegados de la Unión, ayuda a un capitán de la Unión a volar un puente y le ofrece una última calada de su cigarro a un oficial confederado agonizante. "El Malo" se alista en el ejército del Norte como suboficial siguiendo la recomendación de un sargento confederado muerto de hambre, se convierte en un oficial del campo de concentración, deserta cuando cree que debe hacerlo y está dispuesto a disparar contra cualquiera de cualquier bando si la recompensa es lo bastante alta. "El Feo" roba también un uniforme confederado antes de alistarse con el Norte, pero ni siquiera está seguro de qué va exactamente la guerra. Los tres tienen la misma motivación: desean hallar el oro, que se halla enterrado en la tumba de un soldado desconocido, una tumba sin nombre. Así que la apresuradamente improvisada historia de "tres bribones en busca de un tesoro" siguió siendo la columna vertebral que sostenía

todo el film. Con un espléndido sentido de la construcción, la guerra entra en la narración para *salvar* las vidas de Blondie y Tuco en varias ocasiones. Un misterioso carruaje confederado, con la leyenda «Cuartel General de los Estados Confederados de Norteamérica, 3er Regimiento», aparece de la nada, en medio del desierto, para distraer la atención de Tuco y proteger a Blondie de que le dispare. Un proyectil de mortero impacta contra el suelo e impide que Blondie sea colgado. Mientras Tuco es golpeado por el babeante sargento Wallace, un tren del Norte entra en la estación de Betterville y le proporciona un descanso. Tuco corta sus esposas colocando la cadena sobre un raíl de ferrocarril: un tren cargado con tropas del Norte hace el resto. El fuego de mortero confederado proporciona una conveniente pantalla de humo, desde detrás de la cual Blondie y Tuco pueden abatir sistemáticamente a los miembros de la pandilla del Malo. La batalla por el puente de Langstone proporciona un medio de cruzar el río y alcanzar finalmente el oro. El cementerio de Sad Hill oculta lo que andan buscando.

La batalla en sí, como pretendían Leone y Vincenzoni, toma como referencia la guerra de trincheras de la Primera Guerra Mundial, del mismo modo que Betterville toma como referencia Auschwitz. Su finalidad parece que fue crear un cuadro viviente de la guerra, para que sintonizara con un público contemporáneo que se había criado con el "Con Dios a nuestro lado", de Bob Dylan y el "Catch-22" de Joseph Heller. El presupuesto más holgado dio a Leone la oportunidad de apilar una extraordinaria selección de armas de la Guerra Civil a lo largo del valle que domina el puente Langstone: morteros, pistolas Gatling, cañones de campaña y rifles Whitworth, algunos de ellos tomados prestados del Museo del Ejército de Madrid. Este museo, justo al lado del Paseo del Prado, tenía en sus vitrinas de exposición (además de la espada perteneciente a Rodrigo Díaz de Vivar, "El Cid"), un Colt de la Marina, un revólver-rifle Adams, toda una colección de morteros españoles del siglo XIX, el grabado de un cañón de 15 mm de 1878, un cañón "tubo de órgano" de 1836 y varios modelos de pontones de madera que databan del periodo comprendido entre la Guerra Peninsular y 1939. Todo ello iba a aparecer, de una u otra forma, en la batalla de Leone. El museo no exponía pistolas Gatling, pero había montones de films de Hollywood y libros de referencia de los cuales copiar una. Los diseños de Carlo Simi incluían un mortero y dos cañones móviles "del museo delle armi de Madrid", más referencias pictóricas a "Los años de la frontera" de Mark H. Brown y W. R. Felton. No importaba que el gran cañón y la Gatling de cargador metálico no aparecieran hasta después de la Guerra Civil norteamericana. No importaba que Blondie limpiara meticulosamente y montara de nuevo las partes móviles de su Colt de la Marina (una pistola de percusión), sólo para llenarla con cartuchos metálicos del calibre 45. Lo importante era crear un abigarrado *peepshow* de historia. Leone se sentía evidentemente encantado de tener la oportunidad

de recrearse en la colección de tecnología destructiva del Museo del Ejército, transportada al campo cerca de Burgos, y mostrar sus efectos. Las piezas reales del museo se codeaban con un cañón especialmente construido –al estilo de la enorme batería Rodgers–, diseñado por Simi a partir de ilustraciones históricas[11].

Los títulos de crédito del film, diseñados por Luigi Lardini, eran fotos fijas de la acción a las que se les había dado el aspecto de las fotografías sepia del celebrado fotógrafo Matthew Brady, aunque con colores chillones salpicados sobre ellas, al estilo Andy Warhol. Brady hacía incluso una brevísima aparición, entre el tumulto de una estación de ferrocarril en tiempo de guerra, tomando una foto de acicalados oficiales de la Unión posando orgullosamente alrededor de un mortero con sus mejores uniformes de domingo. Según Lee Van Cleef, Leone se refería a menudo a su archivo de fotografías cuando colocaba imágenes como ésas: «El campo de prisioneros que construyó Sergio no tenía mucha cosa [...], sólo unas pocas casas y montones de cercas. Y estaba atestado, pero tenías la sensación de que así era como debió ser durante la Guerra Civil. Era como las fotos que he visto de Andersonville [...], exactamente igual que una fotografía de Brady»[12].

Cuando se llegó a la espectacular secuencia en la cual un puente de madera de doscientos metros tenía que ser dinamitado, el equipo de efectos especiales lo destruyó accidentalmente antes de que la cámaras estuvieran preparadas para rodar, en una versión todo acción del viejo gag "Listos cuando tú lo estés, C.B.". Se ha sugerido que esto debió de ser consecuencia de uno de los habituales movimientos gesticulantes con el brazo del director. No fue así, como recuerda Eli Wallach: «Había tres cámaras preparadas, una muy cerca y otra muy lejos. El hombre que había preparado los explosivos para esta escena era un capitán del ejército español. El hombre de efectos especiales le había dicho que era un honor tenerlo ayudando en el plató y, en consecuencia, el honor de apretar el botón para volar el puente le correspondía a él. El capitán dijo: 'No, no deseo hacerlo', y el hombre de efectos especiales dijo: 'Claro que sí, simplemente escuche, y cuando yo diga *¡Vaya!*, pulse el botón'. Y mientras se decía esto, uno de los ayudantes preguntó: '¿Quiere que ponga una de las cámaras pequeñas ahí?', y él respondió: 'Sí, vaya a hacerlo'. El capitán oyó la palabra *vaya*, apretó el botón, y el puente voló por accidente. Leone se puso furioso. '"¡Lo mataré! –decía–. Le dispararé apenas lo vea. ¡Está despedido!' Le dijo todo esto al capitán y el hombre de efectos especiales le indicó: 'Reconstruiré el puente, pero no despida a ese hombre'»[13].

La reconstrucción llevó varios días, incluso con madera de balsa, lo cual dio a Clint Eastwood y Eli Wallach mucho tiempo para reflexionar sobre la secuencia. Parece que Leone se excitó tanto que intentó conseguir que ambos actores corrieran y saltaran, peligrosamente cerca del puente, durante la auténtica explosión. Un plano del Bueno y el Malo protegiéndose de la lluvia de restos, con el puente esta-

llando al fondo, sería algo insuperable, pensó Leone. Leone había filmado secuencias de acción a gran escala antes (en peplums propios y de otros), pero nunca había estado personalmente a cargo de tantos recursos: era, según la famosa frase de Orson Welles, como tener su propio tren de juguete. Clint Eastwood observó las cargas mientras eran instaladas y le preguntó a Leone: «Dónde vamos a estar Eli y yo exactamente?». Leone explicó cómo lo veía. Eastwood contempló la escasa distancia entre el puente y el lugar donde debían ponerse a cubierto, y dijo: «Sergio, ¿dónde va a estar *usted*?». «Estaré detrás de la cámara aguardándoles», respondió Leone. «Bien, entonces lo haré.» Entonces Leone miró aprensivamente la distancia exacta entre el puente y la cámara. Tras el ensayo, Eastwood no pudo dejar de observar que dos especialistas habían aparecido sin anunciarse, vestidos como el Bueno y el Feo, y que se había cavado una zanja poco profunda, protegida por sacos de arena, para que pudieran saltar dentro. Un ayudante explicó a Eastwood que el *signor* Leone había decidido retirarse a un terreno más alto y observar el rodaje desde un punto más ventajoso. Evidentemente, el puente estaba demasiado cerca. Este cambio de plan condujo, de hecho, a un inusual pero perdonable error de continuidad: Blondie y Tuco encienden la mecha, se alejan nadando y de pronto están a medio kilómetro de distancia de la acción. Recordando el incidente, a finales de los años setenta, Leone se encogió de hombros y dijo: «Los puentes tienden a volar en mis films»[14].

Por supuesto, este estudio de la *imbecilidad humana* y la brutalidad se hizo con la bendición tácita del régimen de Franco y con la ayuda técnica del Ejército español. En un seminario del Instituto Norteamericano del Filme en 1973, a Eastwood le preguntaron si la producción había tenido algún problema con las autoridades. «En España –respondió Eastwood– no les importa lo que hagas. Les importa si haces una historia sobre los españoles o sobre España. Entonces te examinan con lupa, pero el hecho de que estés haciendo un *western* que se supone que ocurre en el Sudoeste de Estados Unidos o en México les importa menos que el contenido de tu historia o tu temática»[15].

Los anteriores *westerns* de Leone habían demostrado una cierta preocupación con la brutalidad. Su tercera entrada en el género yuxtapuso la violencia de sus cazadores de tesoros con la insensata e impersonal carnicería de la guerra. Al desarrollar este tema, Sergio Leone afirmó más tarde haber tenido en mente «uno de los más espléndidos films que conozco», *Monsieur Verdoux* (*Monsieur Verdoux*) de Charles Chaplin, hecho en 1947 y basado en una idea de Orson Welles. «Este film examinaba los caóticos y absurdos aspectos de una época en la cual un héroe que ha asesinado a varias mujeres puede decir en su juicio: `Soy simplemente un aficionado comparado con el señor Roosevelt y el señor Stalin, que hacen esas mismas cosas a gran escala'. Verdoux es el modelo de todos los bandidos, todos los cazado-

res de recompensas. Ponedle un sombrero y unas botas, y tenéis a un personaje de *western*»[16]. Al final del film de Chaplin, Henri Verdoux le dice al tribunal francés: «En cuanto a ser un asesino de masas, ¿no lo alienta el mundo? ¿No fabrica armas de destrucción con el único propósito de matar en masa? ¿No hace volar a mujeres y niños pequeños desprevenidos y los reduce a pedazos, y lo hace muy científicamente? Como asesino de masas, en comparación soy un aficionado». Hay interesantes afinidades entre la *comedia de asesinatos* de Chaplin y el film de Leone: la idea de que los crímenes pueden organizarse como «una empresa estrictamente comercial», el humor de mezclar los lenguajes de los negocios y de los crímenes («Tiene que haber asesinado usted a alguien»), los cambios de ropa y de uniforme (los diferentes disfraces de Verdoux), la estructura del film (construido alrededor de los viajes en tren del asesino a través del campo, de una víctima rica a otra). Pero Luciano Vincenzoni niega, irritado, esta fuente de inspiración y dice: «Yo escribí *El bueno, el feo y el malo* en once días y no tuve tiempo de buscar referencias a nada. Quiero decir que le tengo demasiado respeto a Charlie Chaplin como para implicarle en los *westerns* de Sergio Leone»[17].

A Leone le gustaba decir a sus entrevistadores (en especial si eran franceses) que el tema central de *Monsieur Verdoux* le recordaba también la novela semiautobiográfica de Louis-Ferdinand Céline "Viaje al fin de la noche". Este, decía, era uno de sus libros favoritos acerca de «las contradicciones de vivir en el mundo moderno», que había leído por primera vez cuando tenía veinte años; era «el tipo de libro que te marca para el resto de tu vida». La novela de Céline, su primera obra, escrita con un trozo de metralla alojado en su cabeza, fue publicada en 1932. Cuenta en un picaresco estilo episódico las aventuras del narrador Ferdinand Bardami y su *sombra* Robinson a través de la Primera Guerra Mundial (Flandes, las Ardenas, la región del Mosa), una colonia francesa en África, Nueva York, Detroit y, finalmente, los suburbios industriales de París. Una serie de incidentes absurdos y a menudo violentos refuerzan el deprimente mensaje moral de que el único valor que existe es sobrevivir y rechazar toda pretensión de valores más altos. El propio Céline se había unido a la caballería francesa en 1913 y fue herido en la cabeza durante los primeros meses de la guerra, en una acción que le hizo merecedor de una condecoración. Tras ser dado de baja como inválido, se graduó en medicina y se convirtió en operario en la cadena de montaje de Henry Ford antes de regresar a París. El estilo de *Viaje al fin de la noche* estaba basado en parte en su excelente oído para el uso del lenguaje de las clases trabajadoras francesas, en parte, en su lectura de novelas tales como "El corazón de la oscuridad" de Joseph Conrad y "En busca del tiempo perdido" de Proust, y en parte en su muy negro sentido del humor.

La mezcla que hacía Céline de referencias literarias conocidas, lenguaje colorista, encuentros al azar, incidentes absurdos, un aliento épico y estentóreas risas en me-

dio de toda la tenebrosidad, parece tener fuertes afinidades con la visión del mundo de Sergio Leone. La profunda desconfianza de Céline hacia las figuras autoritarias (los oficiales en la guerra, los colonos en África, los superricos en Nueva York, los jefes en Detroit), que son cobardes y crueles cuando no son corruptos, debió resultar a Leone muy afín a sus propias actitudes políticas. Pero los guionistas de Leone niegan que llevara su admiración por Céline a la redacción del guion de *El bueno, el feo y el malo*. Sergio Donati va más lejos. Niega que Leone hubiera leído siquiera el libro: «Para un hombre que ha leído muy pocos libros, Sergio era muy listo [...]. "Viaje al fin de la noche" era la lectura de cabecera de Luciano Vincenzoni. Se lo sabía de memoria y solía leer extractos de ese libro a Sergio..., que nunca había leído una sola palabra de él. Desde 1968 en adelante Sergio era tratado por los cineastas en Francia como si fuera doctor *honoris causa* en letras, y cuando le preguntaban: '¿Cuál es su libro de cabecera?', siempre respondía: '"Viaje al fin de la noche" de Céline'. 'Oh', decían los entrevistadores»[18]. Vincenzoni confirma esto: recuerda haber visto a Leone aferrar entre las manos un ejemplar del libro en un programa de la televisión francesa en 1968 y haber dado un respingo de incredulidad.

Fulvio Morsella estaba en la mejor posición para saber sobre esto. Le leía libros enteros a Sergio, cuando los publicaban en inglés, traduciéndolos al italiano sobre la marcha. Sergio Leone decía a menudo a sus entrevistadores que su gran ambición era adaptar a Céline, pero que no deseaba comprometer la integridad de la novela: era demasiado importante para él. ¿Era eso cierto? «No, tan sólo era una actitud esnob. Este no era su tipo de visión. Así que simplemente hablaba de ello todo el tiempo y nunca hacía nada. De hecho, yo no le descubrí a Céline. Estaba publicado en italiano. Para mí, era el título lo que lo fascinaba. Le gustaba»[19]. Además del hecho de que era el libro preferido de Jack Kerouac. Hay un fuerte aroma del libro de Céline en *El bueno, el feo y el malo*, como lo había habido, seis años antes, en *La gran guerra*. En ambos casos, posiblemente Luciano Vincenzoni fue quien lo puso ahí.

Según Leone, su secuencia de la batalla estaba también parcialmente inspirada en una escena similar de *El maquinista de la General* (*The General*, 1926), donde una locomotora de la Guerra Civil penetra a todo vapor en un puente de caballete ardiendo, que se desmorona espectacularmente sobre el río. Keaton también había tenido un falso arranque en la preparación de la escena y, con un coste de 42.000 dólares, aquel plano se convirtió, según el historiador cinematográfico Kevin Brownlow, en «el plano más caro de toda la época muda del cine». Impresionó a Leone, desde que lo vio por primera vez en la época mussoliniana, como algo a la vez mágico y espectacular. Sus guionistas no dudan en confirmar "el eco keatoniano"; nadie ha intentado nunca negar el conocimiento enciclopédico sobre cine de Leone.

Por si fuera poco eclecticismo, el cauteloso discurso del capitán de la Unión acerca de cómo el whisky es «el arma de guerra más poderosa [...], el espíritu de lucha se halla en la botella» estaba al parecer basado en un pasaje del libro de Emilio Lussu "Un año en el altiplano", otra desencantada novela sobre la Primera Guerra Mundial. «En ese libro –recordaría Leone–, un capitán dice: "Uno debe beber. Emborracharse. Es nuestra mejor arma. Sin alcohol, nadie alcanzará el final". Ese fue el discurso que puse en la boca del personaje interpretado por Aldo Giuffré, un actor de comedia napolitano discípulo de De Filippo»[20]. A Leone le gustó especialmente situarlo durante la «batalla del puente» –añadió– porque en *Misión de audaces,* de John Ford, John Wayne *rechaza* un trago de whisky en un momento equivalente, durante la batalla por el puente de caballete del Sur, justo en las afueras de Baton Rouge.

Cuando desarrolló la idea original de Vincenzoni en un guion, Leone recurrió también al equipo de guionistas de comedia formado por Agenore Incrocci y Furio Scarpelli (conocidos como Age-Scarpelli), que se habían hecho un nombre colectivo con una serie de films de Totò a principios de los años cincuenta, y que desde entonces habían atraído la atención internacional con dos films para el director Mario Monicelli: *Rufufú* (*I soliti ignoti*, 1958) y *La gran guerra*, coescrito con Vincenzoni. Sergio Donati interpreta la decisión de Leone como un ejemplo de *deslealtad* hacia Vincenzoni. Este se muestra más calmado al respecto: «Desarrollamos el guion entre Sergio Leone, yo y Age-Scarpelli. Solíamos charlar y después yo escribía, él leía y a veces me pedía algunos cambios. El progreso era normal». De hecho, fue Vincenzoni quien *recomendó* a Age-Scarpelli[21]. Cuando Leone abordó a Age y Scarpelli, éstos estaban trabajando en *La armada Brancaleone* (*L'armata Brancaleone*), una sátira medieval de atmósfera carnavalesca que se burlaba de las pretensiones de los grandes señores, sacerdotes y caballeros. Tenía incluso *dos* puentes que se colapsaban. La cosa tendría que haber sido perfecta. Pero no funcionó de esta forma.

Tal como lo recordaría Leone, la contribución de esos guionistas fue «un desastre. Todo se limitó a chistes y nada más. No pude usar ni un sola cosa que hubieran escrito. Fue la mayor decepción de mi vida. Tuve que dar el guion de nuevo a algunos negros»[22]. Sergio Donati iba a convertirse en el principal de esos *negros,* y sus recuerdos de la *colaboración* con Age y Scarpelli encajan por una vez con los de Leone: «No hay prácticamente nada de ellos en el guion final. Sólo escribieron la primera parte. Sólo una línea. Estaban muy lejos del estilo de Leone. La cosa no resultó. Y todos sufrimos por ello. Age y Scarpelli escribieron, más que un *western,* una especie de comedia situada en el Oeste»[23]. Tras once días de trabajo en la película, Vincenzoni recuerda que «mi relación con Leone se hizo un tanto fría, y así acepté escribir otros dos films, *Salario para matar* (*Il mercenario*) para Sergio Cor-

bucci y *La morte monta a cavallo* para Giulio Petroni. Porque con esos dos films ganaba el doble de lo que ganaba con Sergio y no tenía que discutir todo el tiempo con el director»[24].

Age y Scarpelli, por su parte, habían estado planeando trabajar con Leone. Scarpelli explicaría, ya con la perspectiva que da el tiempo: «En nuestra profesión necesitamos una cierta curiosidad y estar atentos a los films de los demás: cómo trabajan, qué funciona en ellos. Era el momento de los dos *westerns* de Sergio Leone. En toda la gente del cine hay una secreta pasión infantil hacia el *western*, así que aceptamos colaborar en este film [...]. Él siempre había intentado hacer un *remake* de *La gran guerra* como un *western*. Pero el encuentro con él resultó fatal»[25]. La colaboración falló, tal como lo vio Leone, porque Age-Scarpelli no apreciaban su visión. No deseaba convertir un *western* en una comedia bufa. Deseaba hacer un *western épico* donde aplicar diferentes *niveles de ironía* a cada uno de los personajes principales. Esto debía de quedar claro desde las primeras secuencias.

Tuco nos es presentado saltando furioso a través del cristal de la ventana de un *saloon*, con una pierna de cordero medio devorada en una mano y una pistola en la otra. Acaba de dispararles a tres jinetes vagabundos que han interrumpido su comida (parece como si estuvieran a punto de enfrentarse entre ellos, pero de hecho todos disparan contra Tuco). Un perro sarnoso entra con paso suave en el *saloon*..., un portento de raza indefinida que vuelve a mostrarse en la secuencia final, mientas Tuco cava en busca del oro, como un perro, con las manos. La imagen se congela: El Feo.

El Hombre de Negro era conocido así en el guion, y en la versión italiana como "Sentenza" (Sentencia). En la versión inglesa sería "Ojos de Ángel". Lee Van Cleef recuerda que esta idea surgió en el plató con Clint Eastwood. Nos presentan al Hombre de Negro en una habitación a oscuras, visitando a un hombre viejo y enfermo llamado Baker que lo ha empleado para extraerle alguna información a un granjero. El granjero ha dado al Hombre mil dólares, con la esperanza de salvar su piel: «Creo que su idea era que yo le matara». Los dos hombres ríen nerviosamente. «Pero usted sabe –dice el Hombre– que, una vez me pagan, siempre hago el trabajo.» Baker deja de reír, mientras el pistolero a sueldo cubre el rostro del viejo con una almohada y dispara a través de ella. El Hombre sonríe. La imagen se congela: El Malo.

Blondie nos es presentado mientras cabalga por el desierto, dejando que un furioso Tuco se las apañe por sí mismo. Hasta entonces han tenido un acuerdo de negocios, en el que Blondie (quizás en un guiño a *My Little Chickadee* de W. C. Fields y a Mae West) entrega a Tuco para cobrar la recompensa, luego dispara contra la cuerda con la cual la gente del pueblo se dispone a ahorcarlo. Ahora Blondie ha decidido quedarse con toda la recompensa en vez de aceptar una parte. Tuco grita

tras él: «Si alguna vez te atrapo, Blondie, te arrancaré el corazón y me lo comeré». Blondie tira de las riendas de su caballo y se da lentamente la vuelta. «Qué ingratitud –escupe–, después de todas las veces que te he salvado la vida.» La imagen se congela: El Bueno (la congelación de la imagen, incidentalmente, fue obra del diseñador de los títulos durante la posproducción: a Leone le gustó la idea y la aprobó).

Así que el hombre etiquetado "El Bueno" es completamente capaz de ser vengativo y mezquino. El hombre etiquetado "El Malo" es muy, muy malo. Y el hombre etiquetado "El Feo" puede ser encantador y divertido. Según Leone, la distinción, a medida que se iba desarrollando, era parcialmente autobiográfica: «En mi mundo, los anarquistas son los personajes más verdaderos. Y los conozco mejor porque mis ideas están muy cercanas a las suyas [...]. Estoy hecho de los tres. [Sentenza] no tiene espíritu, es un profesional en el sentido más banal del término. Como un robot. Este no es el caso con los otros dos. En el lado metódico y cuidadoso de mi carácter, estoy más cerca de Blondie; pero mi más profunda simpatía va siempre hacia el lado de Tuco [...], puede ser tremendamente emotivo, con toda esa ternura y toda esa humanidad herida. Pero Tuco es también una criatura instintiva, un bastardo, un vagabundo».

Así, Leone se descomponía en tres papeles –arlequín, pícaro y villano–, un hecho en el que reparó Clint Eastwood cuando leyó por primera vez el guion. Su respuesta inmediata fue: «En el principio era yo solo. Luego fuimos dos. Y ahora somos tres. Voy a terminar siendo todo un destacamento de caballería». "Rawhide" había terminado a finales de 1965, justo cinco días antes de finalizar su séptimo año. Había sido cancelada a media temporada, por lo cual la CBS tuvo que pagarle a Clint Eastwood (según la prensa especializada) 119.000 dólares como compensación debido a su contrato a largo plazo. Durante los últimos trece episodios Eastwood disfrutó del primer puesto en el reparto, tras su promoción a Jefe de Guía cuando Eric Fleming fue despedido. Preguntado acerca de su reacción, al parecer Eastwood respondió: «¿Por qué debería sentirme complacido? Hasta ahora cargaba con la mitad de la serie. Ahora cargo con todo..., ¡por el mismo dinero!» El trabajo italiano de Eastwood aguardaba todavía su estreno en Estados Unidos e Eastwood tenía la doble desventaja (en lo que a Hollywood se refería) de estar asociado tanto con la televisión como con la ligeramente dudosa industria italiana. Pese a todo, cuando Leone le ofreció una tercera película todavía tenía la sospecha de que aquel, el único gran film en oferta, pudiera no hacerle ningún bien a su duramente ganada imagen. Leone recordaría: «Casi estuvo a punto de no interpretar el papel de Blondie. Después de leer el guion [...], halló que el papel de Tuco era demasiado importante, que era el mejor papel de los dos. Intenté razonar con él: "El film es más largo que los otros dos. No puede estar en él solo. Tuco es necesario para la historia y seguirá siendo como quise que fuera desde un principio. Tienes que comprender que

es tu heraldo [...]. En el momento en que apareces tú, es *la estrella* la que hace su entrada"»[26].

Pero Clint Eastwood necesitó mucha más persuasión que esa y, así, Sergio y Carla viajaron a California. Carla lo recuerda muy bien: «Clint Eastwood, con su esposa Maggie, vinieron a nuestro hotel [...]. Le expliqué el hecho de que estar rodeado por dos grandes actores no haría más que realzar su estatura. En ocasiones incluso una gran estrella interpretando un pequeño papel junto con otros grandes actores puede extraer ventajas de la situación. A veces el menos es más». Mientras las «dos esposas negociaban», Carla observó cómo la discusión se convertía en un choque de egos masculinos, durante el cual la tensión acerca de «quién hizo qué» surgió por primera vez: «Finalmente, en medio de la discusión, Sergio dijo: 'Si interpretas el papel me sentiré muy contento de que lo hagas. Pero si no lo haces..., bueno, puesto que yo lo *inventé*, simplemente lo único que tengo que hacer es inventar otro como él mañana'. Esta táctica siempre parece funcionar con los norteamericanos. Frente a frente, como el matador con el toro»[27]. Un par de días después de la visita a California, Clint Eastwood aceptó en principio firmar, sobre la base del tratamiento. Pero ciertamente apretó en el trato. Esta vez su tarifa sería de 250.000 dólares, más un diez por ciento de los beneficios netos de los territorios occidentales; un cuatrocientos por ciento de aumento en un año. Según tanto Donati como Vincenzoni, a Leone le molestó muchísimo.

La interpretación de Eastwood fue más relajada e irónica que en los primeros dos films. Le llamaban "Blondie" (Rubio) durante toda la película, en flagrante contradicción con el color natural de su pelo. Pero pareció como si se lo estuviera pasando en grande. Consiguió aparecer creíblemente humano, así como indigno de confianza, mientras echaba suavemente a un lado su personalidad de "Misterioso Forastero". Pese a los resultados, sin embargo, la relación entre Eastwood y Leone parece que siguió tensa. Eastwood halló el programa de rodaje (más de tres meses) irrazonablemente prolongado. Aunque en retrospectiva bromeó sobre ellos, opinó que los caóticos incidentes como el desastre del "puente" fueron extremadamente tediosos. Debió de necesitar tan sólo observar durante cinco segundos la interpretación de Eli Wallach para darse cuenta de que Wallach no iba a ser su *heraldo.* Él era el soporte de Wallach y no pudo dejar de notar que Leone estaba intentando, con este film, «ser más David Lean que Sergio Leone». Como ha señalado Richard Schickel, «Leone utilizó iconográficamente a Clint como parte de su gran estrategia antes que como una figura interesante en sí misma. O, para decirlo de otra forma, a medida que los paisajes de los films de Leone se expandían, Clint podía ver que su lugar en ellos se estaba contrayendo»[28]. Los dos hombres no se pelearon en el plató, pero Leone tuvo que darse cuenta de que aquella iba a ser la última vez que trabajaban juntos. Eastwood ciertamente sí se dio cuenta. Sergio Donati acompañó

a Leone a Estados Unidos para grabar el doblaje de Eastwood para el doblaje norteamericano de la película, y estuvo presente cuando las tensiones empezaron a estallar. El desencadenante inmediato fue esa tendencia de los cineastas italianos a no tener más que tres guiones: uno para firmar el contrato, otro para rodar y un último para el doblaje.

El doblaje de los otros actores había sido supervisado en un teatro de Broadway, en Nueva York, en octubre/noviembre de 1967 por el actor norteamericano Mickey Knox. Amigo de Eli Wallach, Knox había aparecido en *Al rojo vivo* (*White Heat*, 1949) de Raoul Walsh y en *Llamad a cualquier puerta* (*Knock on Any Door*, 1949) de Nicholas Ray. Pero había caído en las garras del Comité de Actividades Antiamericanas en 1951 y se había visto obligado a dedicarse a las profesiones más anónimas de doblar y traducir en París y Roma. Era amigo íntimo de John Derek, pero eso no le impidió trabajar con Leone, después de que Wallach hubiera defendido su causa.

Knox recuerda: «[Sergio] tenía una traducción muy mala del italiano y en la mayoría de los casos los actores norteamericanos cambiaban el diálogo mientras doblaban [...]. Yo sabía lo que se se suponía que tenían que decir, porque tenía el guion italiano [...]. Pero tenía que buscar el diálogo correcto, no sólo en términos de hacer avanzar la historia, sino para que encajara con el movimiento de los labios. No es una tarea fácil de hacer. De hecho, me llevó seis semanas escribir lo que llaman "el guion de sincronía de los labios". Normalmente lo hubiera hecho en siete a diez días para una película. Pero aquella no era una película normal»[29]. De este proceso surgieron «una gran cantidad de agudezas italianas» que se convirtieron en las expresiones norteamericanas «hay dos tipos de gente en el mundo», «no es un chiste, es una cuerda» y «dispara, no hables», versión esta última del dicho italiano «cuando alguien está hablando es poco probable que te dispare». Wallach consideró las sesiones de doblaje en Nueva York una experiencia exigente. Después de todo, tenía al puntilloso Leone junto a su hombro y su papel estaba inusualmente lleno de diálogo: «Trabajamos siete días seguidos [...], resultaba muy difícil reproducir las escenas al aire libre, los gritos, las secuencias de lucha». Pero Clint Eastwood, que tenía compromisos en otro lado, no efectuó el doblaje con los demás en Nueva York. Así que Leone despidió a Mickey Knox, que comentó: «Sergio Leone era tan malditamente tacaño [...]. Creyó poder arreglar las cosas para que Clint se doblara a sí mismo, sin pagarme a mí. Clint fue el último y por aquel entonces Sergio, que era el hombre más tacaño del mundo, pensó que iba a poder ahorrarse unos cuantos pavos librándose de mí»[30].

Finalmente, Eastwood fue llamado a realizar su trabajo por el vicepresidente de United Artists, Chris Mankiewicz, hijo de Joe. «Por aquel entonces –recuerda Sergio Donati–, a Sergio había empezado a no gustarle Clint Eastwood, creo que por

todo el dinero que le había pedido en el último film; ambos decían que eran responsables del éxito del otro. Sea como fuere, Eastwood se presentó en el estudio de doblaje a las ocho y media de la mañana, con su viejo ejemplar del guion de rodaje y, a fin de provocarnos, lo puso sobre el atril y exigió leer aquel guion, no la nueva versión del diálogo. Hubo una escena [...] [Chris Mankiewicz] tuvo que intervenir y amenazarle de que, a menos que cooperara, Clint no volvería a hacer ninguna otra película en Estados Unidos. Los norteamericanos pueden lanzar las más terribles amenazas de una forma completamente impasible»[31].

Evidentemente, en la relación Leone-Eastwood se había deslizado un gran componente de celos profesionales. Tonino Valerii, uno de los ayudantes de Leone, recordaría que «a Sergio no se le daba muy bien reconocer las contribuciones de los demás. Quizá Leone se dio cuenta de que Clint Eastwood tenía ambiciones de convertirse él también en director, ambiciones que se remontaban a los días de "Rawhide", cuando dirigió algunos tráilers y varias cuñas publicitarias». Leone había encontrado difícil enfrentarse con John Derek cuando llegó a similares conclusiones. El problema, como siempre, era si podría mantener el ritmo del impulso de su carrera. Estaba decidido a extender su radio de acción cinematográfico y entrar en la liga internacional..., posiblemente a expensas de la *presencia* de Eastwood en el film. Vincenzoni afirma que a Leone le molestaba el hecho de que «los críticos y el público identificaran sus películas como películas de Clint Eastwood». Por su parte, Eastwood ya no tenía la red de seguridad de "Rawhide". Fuera cual fuese el precio, *tenía* que causar impacto en Hollywood con esa película.

En el mismo viaje a Los Ángeles que aseguró los servicios de Eastwood, Leone contrató también a Eli Wallach y a Lee Van Cleef. Había dudado en *incluir* a Van Cleef, puesto que no deseaba ser acusado de copiarse a sí mismo, y no estaba totalmente convencido de las posibilidades del actor. De nuevo había tomado en consideración a Charles Bronson como "El Malo", y esta vez Bronson había aceptado. Pero el contrato que acababa de firmar con Robert Aldrich para *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*) significaba que no estaba disponible. De modo que Leone recurrió una vez más al hombre al que había impulsado al superestrellato en Italia: «Me dije a mí mismo que Van Cleef había interpretado un personaje romántico en *La muerte tenía un precio*. La idea de hacerle interpretar un personaje que era opuesto a ese empezó a atraerme»[32]. Como "Ojos de Ángel", Van Cleef reflejaba una considerable amenaza a través de su vacía sonrisa, la lentitud de sus movimientos, su hueca risa. Incluso consiguió desmontar de su caballo más lenta y amenazadoramente de lo que Jack Palance lo había hecho en *Raíces profundas*. En la primera escena de diálogo, ese siniestro modo de actuar resultó particularmente efectivo. «¿Es esa tu familia? –pregunta al granjero, señalando una fotografía en sepia en la pared–. *Hermosa familia.*»

De muchos papeles del film se encargaron miembros de la compañía de repertorio de *westerns* de Leone. Mario Brega (Chico en *Por un puñado de dólares*, Nino en *La muerte tenía un precio*) era el brutal guardia del campo con exceso de peso, el cabo Wallace: un actor romano con sombrero de la Unión. El actor español Aldo Sambrell (uno de los miembros de la pandilla de Rojo en *Por un puñado de dólares*, uno de los secuaces de Indio en *La muerte tenía un precio*) era el aventurero secuaz de Ojos de Ángel. Luigi Pistilli (que había hecho su debut como Groggy, el último bandido que muere en *Por un puñado de dólares*) se convertía ahora en el hermano de Tuco, el padre Ramírez. El fiable director de especialistas e intérprete Benito Stefanelli reaparecía en un breve papel de malo. Los nuevos rostros incluían al veterano actor español de carácter Antonio Casas, como el granjero asesinado por Lee Van Cleef al principio del film, y el actor canadiense Al Muloch en el papel de un pistolero manco, originalmente previsto para Jack Elam. La esposa del granjero era interpretada por Chelo Alonso, que había actuado para Leone como una tórrida tentadora en sus días del péplum. Incluso el encargado de la foto fija Angelo Novi se asomaba delante de la cámara, como un fraile franciscano.

Pero el golpe de efecto del *casting* de *El bueno, el feo y el malo* era Eli Wallach. Originalmente, Leone había tomado en consideración a Gian Maria Volonté para el papel, pero decidió que «necesitábamos un actor con un talento cómico natural». También necesitaban un actor al que no le arredrara el trabajo duro. Leone seleccionó a Eli Wallach no a causa de sus distinguidas credenciales del Actors' Studio, o por su trabajo en *Vidas rebeldes* (*The Misfits*), ni siquiera por su interpretación de líder de los bandidos mexicanos en *Los siete magníficos*. Eligió a Wallach por una escena de "Los ferrocarriles", el episodio de George Marshall de *La conquista del Oeste* en el que Wallach, en su papel del hombre malo Charlie Gant, amenaza a los hijos de Jeb Rawlins (George Peppard) apuntándoles con sus dos dedos índices e imitando el disparo de dos pistolas, y disfrutando con el estremecimiento nervioso de los niños. Leone se había sentido impresionado por esa exhibición de mímica. «La gente me decía: 'Manténte apartado de él..., viene del Actors' Studio', pero no les escuché. Simplemente *sabía* que podía ser un gran *clown*»[33]. La interpretación de Wallach como Tuco Benedicto Pacífico Juan María Ramírez, la primera y más memorable de las figuras de *pícaro* de Leone, justificó con creces su intuición.

En los primeros dos *westerns* de Leone, a través de Juan De Dios, el campanero loco, y el igualmente loco viejo profeta, Leone había introducido personajes menores de las tradiciones literarias populares española o italiana, adaptadas por el Renacimiento de los modelos medievales tardíos. Umberto Eco comparó los *westerns* de Leone con la «nostalgia atea» de los peleones escritores del Renacimiento hacia la Edad Media. Pero con Tuco, Leone creó un personaje completamente nuevo que

no podía haber emergido de Hollywood: un *familista amoral* y embustero que aparece como la figura de *Nofriù* en el repertorio de los *pupi siciliani*: divertido, infantil, astuto, desinhibido y sorprendentemente tierno; vestido con harapos mexicano-españoles, y dedicado a los placeres de la vida. Tuco come desmesuradamente, eructa, engulle el whisky a boca llena, habla demasiado y se mea en los vagones de tren. Aúlla elaborados y retorcidos insultos a plena voz: «Eres hijo de un millar de padres, todos ellos *bastardos* como tú»; «Hijo de una gran puta»; «¿Sabes lo que eres? Sólo un asqueroso hijo de puta». A veces esas maldiciones se ven ahogadas por la banda sonora del film, como las maldiciones de Burt Lancaster en *Veracruz*, que eran interrumpidas por una fanfarria de trompetas a todo volumen. A Leone le encantaban los personajes como Tuco. La interpretación de Wallach, completa con acento a lo Chico Marx y una taimada sonrisa en su rostro, es el Método vuelto del revés y domina todo el film. Su estilo interpretativo es puesto deliberadamente frente el ascetismo de sus colegas norteamericanos cara de póquer, que parecen casi robóticos en comparación. Sancho Panza ante el deslustrado caballero Clint Eastwood. En los bocetos de Simi aparece como un zarrapastroso *clown* a caballo.

Cuando Leone conoció personalmente a Eli Wallach en Los Ángeles, el actor había llegado a un cierto convencimiento de que aquel era el movimiento correcto para su carrera, «Pensé para mí mismo: '*¿Spaghetti western?* Eso es como una pizza hawaiana'»[34]. Wallach había escrito recientemente un artículo titulado "En todas direcciones", acerca de las dificultades experimentadas por un graduado del Actors' Studio en los platós cinematográficos, donde la preparación teatral y los ensayos se hallan subordinados a la logística técnica. Argumentaba: «Me gusta trabajar con un director que sea capaz, no de imponer una actuación en mí, sino de decir: 'Por favor, déjame escuchar este tipo de melodía, de modo que encaje con el resto de la canción'»[35]. Como confesó Wallach, «Mis raíces son básicamente teatrales», de modo que se sentía afortunado de que sus primeras experiencias en el mundo del cine hubieran sido con Elia Kazan (*Baby Doll* [Baby Doll], 1956) y John Huston (*Vidas rebeldes* [*The Misfits*], 1961), directores que comprendían cómo lograr una buena interpretación de sus actores a través de la atención y la discusión. Wallach había tenido menos suerte con los «directores viejos tiempos, viejo estilo».

Uno de los peligros de trabajar en el cine, seguía diciendo, era el encasillamiento: «Ocurren cosas extrañas: en las películas la huella inicial que dejó la pantalla sobre mí fue *Baby Doll*. Me convertí en una figura negra, una figura oscura, una figura ominosa y villana, un bigotudo latino vengativo. Y la primera huella queda: desde entonces sólo me ofrecían papeles de villano. Luego, después de *Los siete magníficos* [1960], donde yo era el jefe de los bandidos con dientes de oro y barba, me ofrecieron más bandidos, todo tipo de bandidos». De ahí su burlón papel del sonriente hombre malo Charlie Gant en *La conquista del Oeste* (1962). Y de ahí la oferta de

una secuela de *Los siete magníficos*, en la cual Wallach tenía que interpretar al tío del bandido que moría al final del film original..., una oferta que rechazó.

Para Wallach, otro peligro de este tipo de papeles era el excesivo énfasis en la violencia: «En *The Line Up* [dirigida por Don Siegel, 1958] mataba a cinco personas. Pensé: 'Oh, Dios mío'. Tengo la impresión de que esos films sitúan mucho énfasis en las balas, armas, pistolas, violencia y violencia y violencia. Y como resultado de hacer ese film tuve la sensación de que tenía que dejar el cine.» Regresó a los escenarios de Broadway y dio conferencias sobre el Método. Finalmente –recordaría– «estuve preparado para volver al cine. Con la idea de que cuando acumulara suficiente villanía en mi corazón en los films, volvería al buen y resplandeciente caballero en los escenarios [...], lo cual puede explicar por qué alterno ambos papeles». Así que la reunión inicial con Leone debió de hacer sonar todo tipo de timbres de alarma: otro villano latino, en un film dirigido por alguien que no hablaba inglés y que tenía la reputación de «hacer mucho hincapié en las balas». Leone le suplicó que viera «un minuto de una de mis películas» y le pasó la secuencia de los títulos de *La muerte tenía un precio*. Y Wallach dijo: «¿Cuándo quiere que empiece?»[36].

Aunque Sergio Leone le había dicho a Clint Eastwood que el personaje de Tuco se mantendría como estaba escrito, una vez Wallach y Leone se reunieron en Roma y Almería, empezaron a producirse inevitablemente algunos cambios en el guion. Como recuerda Wallach: «Cuando le vi por primera vez en Roma llevaba tirantes *y* cinturón, y pensé: 'Dios mío, eso sí es una forma segura de mantener sujetos los pantalones'. Y le dije: 'Me gustaría llevar eso para el personaje de Tuco'. 'Espléndido', respondió». Leone recordaría también que se lo pasaron en grande disparándose el uno al otro en el plató. Parecían compartir un enfoque artesano de la tarea que tenían entre manos y un extraño sentido del humor: «Wallach propuso la señal de la cruz, que Tuco realiza tan torpemente: lo hace para exorcizar la mala suerte. *Realmente* no cree, pero no puedes estar completamente seguro». Wallach se sentía lo bastante cómodo como para bromear con Leone acerca de su método de dirigir. «Yo le respondí –recordaría Leone– preparando algunas sorpresas escénicas. Al final, es Tuco quien descubre para nosotros el cementerio donde está oculto el oro. Le pedí que entrara en él con reverencia y gravedad. Y también con esperanza y tensión. En el más absoluto silencio. Y justo cuando empezamos a rodar, sin haberle advertido, hice que un perro echara a correr hacia sus piernas. Y filmé su respuesta natural..., sorpresa. No se trataba sólo de un gag. Tenía que romper la tensión dramática para evitar deslizarme hacia el melodrama»[37].

Eli Wallach recuerda las negociaciones entre los dos hombres acerca de los detalles del papel como «los mejores momentos que he pasado en el cine». Pese a su falta de conocimiento del inglés, se veía que Leone estaba dispuesto a la discusión: «Nos comunicábamos sobre todo en francés [...] la *script girl* era muy buena y com-

prendía lo suficiente el inglés como para echarme una mano. Le pedí si podía llevar un diente de oro [como Calvera en *Los siete magníficos*] y llevar su sombrero, y dijo: 'De acuerdo'». Con él, el actor tenía la sensación de tener una cierta influencia en el film y de poder usar su creatividad, en vez de ser una marioneta colgada de un puñado de cuerdas. «Cuando llegamos a la funda de la pistola, me dijo que deseaba llevarla colgada de una cuerda alrededor del cuello. Le dije: 'Sí, sí, y supongo que quiere que vaya balanceándose entre las rodillas'. ¡Cuando lo intentó, la pistola le golpeó en la entrepierna! Después de eso dijo: 'Olvídelo, simplemente llevaré la pistola en el bolsillo'.»

Aunque Wallach detectó al principio una considerable cantidad de caos en el plató, no tardó en darse cuenta de algo: «Sergio Leone sabía exactamente cada plano que deseaba [...]. Los italianos son innovadores, no temen atreverse a intentar cosa nuevas, y se divierten trabajando en ellas. Uno no debe desilusionarse si ve que un film se elabora en medio de una aparente anarquía, sin ningún objetivo evidente y con una absoluta falta de organización. El hombre con la mano en el timón en los films italianos es el director [...]. Y Leone es un hombre todo cine. Duerme cine, come cine. Es un hombre nervioso. Sus manos se abren y se cierran constantemente mientras está rodando. Es tenso, pero tiene una especie de toque mágico. Todo lo que sé es que, como instrumentista, me encantó tenerle a él con la batuta»[38].

Lee Van Cleef recuerda que tanto él como Eastwood fueron muy conscientes todo el tiempo del afecto que sentía el director hacia el personaje de Tuco. Al parecer, Leone y Wallach pasaron mucho tiempo juntos. «Tuco es el único del trío del que el público llega a saberlo todo. Conocemos a su hermano, y descubrimos de dónde viene y por qué se convirtió en un bandido. Pero el personaje de Clint y el mío siguen siendo un misterio [...]. Resulta claro que el público se inclinaría más hacia el personaje de Wallach.» El principal recuerdo que Eli Wallach conserva de trabajar con Lee Van Cleef es que este acababa de convertirse en el orgulloso propietario de un nuevo Mercedes. Pero Eastwood ayudó a Wallach a comprender las dificultades y las tribulaciones de trabajar en un aparentemente anárquico plató italiano. «Me llevó de la mano y me guió a través de todo ello»; por ejemplo, advirtiendo a Wallach de que examinara con cuidado todas las escenas con especialistas y con efectos especiales. Volaron juntos de Roma a Madrid (después de que se hubieran rodado todos los interiores) y fueron juntos en coche hasta Burgos, en la parte norte de España, para la secuencia de la batalla[39].

«Me sentí muy agradecido hacia Clint –dijo Wallach–. Vino con ideas y sugerencias que hicieron aún mejor mi personaje [...]. No hablaba mucho en el plató, pero era muy brillante y observador. Dijo que aquella era su tercera película en Italia y que iba a volver a Estados Unidos y concentrarse en su carrera allí, cosa que hizo.» Si todavía se sentía dolido por el hecho de haber sido rebajado a estrella invitada en

lo que hubiera debido de ser *su* film, no lo mostró a Wallach. Al contrario, sus consejos fueron muy útiles. Para la secuencia en la que Blondie galopa detrás de Tuco (que tiene las manos atadas a la espalda, y corre tan rápido como puede) y tira de él para subirlo a la silla, aconsejó a Wallach que usara un especialista, lo que nadie notaría porque la cámara filmaría desde detrás a los actores. Wallach aceptó, pero Eastwood realizó su parte sin ser sustituido por ningún especialista[40].

Sin embargo hubo otros peligros, como Wallach recuerda todavía muy bien: «Yo había tirado del tren al guardia [Mario Brega] al que estaba esposado, y la única forma en que podía librarme de él era colocar el cuerpo sobre las vías y hacer que el tren pasara por encima de las esposas. Esas esposas estaban hechas de un plomo muy blando. Leone quería que yo hiciera la escena en la que estoy mirando acercarse el tren, luego girara la cabeza para que el público pudiera ver mi rostro y comprobara que era realmente yo, no un doble. Así que observé acercarse el tren y en el último segundo volví la cabeza como él quería, pero cuando pasó el último vagón, vi que cada uno de ellos tenía unos peldaños sobresalientes al final. Sergio quiso repetir la escena y que yo alzara la cabeza un poco más. Si hubiera alzado la cabeza un poco más, hubiera sido decapitado. Leone dijo: 'Hagámoslo de nuevo', y yo dije: 'No'. Pero lo hicimos de nuevo, esta vez cavando un agujero un poco más profundo en las vías, y mantuve la cabeza baja. dijo: 'Por favor, una vez más'. Dije que no, de modo que usamos la primera toma»[41].

El rodaje de *El bueno, el feo y el malo* hizo que los escenarios de Broadway parecieran un lugar seguro en comparación. Si Elia Kazan hubiera estado allí, incluso él hubiera tenido que gritar para hacerse oír: «No había reglas sindicales allí, así que filmabas desde la salida hasta la puesta del sol. También parte del equipo de las cámaras era antiguo y tenían que estar cambiando constantemente lentes. Como la escena en el cementerio. La cámara descendía hasta mi cintura, luego más abajo hasta mi pistola, luego hacia arriba hasta mi cintura de nuevo [luego directamente a sus ojos] [...]. Era peligroso trabajar con los caballos españoles. Las escenas donde yo estaba a punto de ser colgado y Clint dispara a la cuerda [...]. El hombre de utilería puso una pequeña carga de dinamita en la cuerda de modo que se rompiera cuando Eastwood disparara. El caballo donde yo estaba montado se ponía un poco inquieto cuando oía el disparo, ¡de modo que le sugerí a Sergio que le pusiera un poco de algodón en las orejas! Dijo que nunca había oído hablar de nada así. Le dije que en Hollywood había montones de tiroteos en los *westerns*, y que ponían algodón en las orejas de los caballos para calmarlos. Pero Leone no quiso hacerlo. Por supuesto, cuando el caballo oyó el disparo se asustó y echó a correr conmigo encima, como si huyera del mismísimo infierno»[42].

En otra ocasión, estaban filmando una de las escenas después de que Blondie y Tuco descubran finalmente el oro, enterrado en ocho bolsas de cuero. Wallach

recuerda que «usaron un cierto ácido para corroer la bolsa donde estaban las monedas [...]. El idiota del utilero puso el ácido, por error, en una pequeña botella de limonada española que me gustaba beber». Wallach tuvo suerte: «Tan pronto como me llegó a la boca supe que era ácido y lo escupí». Tras esa sucesión de errores, Wallach debió de preguntarse a veces si el director controlaba realmente aquella nave[43].

El personaje de Tuco representaba una nueva orientación radical en los *westerns* de Leone: como lo expresa Richard Schickel, «es una figura que, pese a todas sus depredaciones, nos ofrece toda una gama completa de emociones con las cuales identificarse». Este *familismo amoral* emerge más fuerte que nunca en la secuencia donde visita a su hermano, el padre "Pablito" Ramírez (Luigi Pistilli) en la misión de San Antonio. Pablito le cuenta a Tuco las muertes de su madre (hace mucho tiempo) y de su padre (hace unos pocos días): «Sólo ahora piensas en ellos». Tuco responde recordándole a su hermano que cuando estaba estudiando en el seminario, *él* había tenido que ocuparse de su familia, y que se había abocado al bandidaje para poder hacerlo: «Tú elegiste tu camino, yo elegí el mío. *El mío fue más duro*». En este punto empiezan a recriminarse como niños pequeños..., mientras Blondie mira en secreto. «Por favor perdóname, hermano», dice el totalmente avergonzado padre Ramírez. Tuco se marcha sin volverse, luego le dije orgulloso a Blondie: «Mi hermano está loco por mí [...], incluso un bala perdida como yo. No importa lo que ocurra, aquí siempre tendré un plato de sopa». Blondie responde: «Bueno, después de la comida no hay nada mejor que un buen cigarro». Tuco se seca las lágrimas y le da un mordisco al cigarro..., y una amplia sonrisa regresa a su rostro. Para Leone, esta escena *definía* el personaje de Tuco: «'Entre tú y yo –dice Tuco a su hermano–, yo soy mejor persona'. Y su hermano comprende, como todo buen cristiano a la antigua usanza. Incluso se disculpa. Entonces Tuco se marcha de nuevo, con su maravillosa e inflada idea de la familia en su cabeza. Le dice a Blondie que su hermano es un hombre maravilloso. En ese instante se vuelve *realmente* conmovedor»[44].

Así que Tuco tiene momentos de vulnerabilidad, aunque es muy aficionado a explotar ese rasgo en los demás, como en la secuencia justo antes de la conversación en la celda del padre Ramírez. Blondie se halla convaleciente después de la exposición al sol del desierto y Tuco busca congraciarse con él, a fin de descubrir exactamente dónde está escondido el oro: «¿Tienes padres, Blondie..., una madre? Ni siquiera una madre... No, estás completamente solo..., como yo, Blondie». En general, sin embargo, se siente mucho más cómodo en un mundo de depredadores, que inspira toda una serie de extrañas máximas traducidas a lo largo de todo el film, como: «En este mundo hay dos tipos de gente, amigo mío: aquella con pistolas cargadas y aquella que cava. Tú cavas».

Otra declaración parecida se produce cuando Tuco disfruta de su baño en una habitación de hotel bombardeada. Uno de los jinetes vagabundos que aparecieron en la escena de apertura (Al Muloch) entra violentamente: «Llevo buscándote ocho meses [...], ahora te encuentro exactamente en la posición que me conviene». Cuatro chorros de llamas brotan de detrás de las burbujas de jabón. El hombre cae al suelo. Tuco sale lentamente del baño aferrando un Colt de la Marina. «Cuando tengas que disparar, dispara. ¡No hables!» Un poco más tarde, Blondie y Tuco encuentran una nota que les ha dejado Ojos de Ángel. Tuco se esfuerza en leer las palabras: «Nos veremos pronto, idi-idio-idiotas –sugiere Blondie–. ¡Es para ti!».

El rodaje de *El bueno, el feo y el malo* requirió trece semanas: en Roma (estudios Elio para los interiores), Tabernas y el desierto almeriense de los alrededores, Guadix, Madrid y Burgos. «El norte de España, en los alrededores de Burgos, es como Virginia –dijo Leone–. El sur de España es como Arizona.» El Paso de Carlo Simi de *La muerte tenía un precio* se convirtió en una ciudad de soldados confederados en retirada. El exterior del convento de frailes franciscanos era un castillo del siglo XIX, con capilla y dependencias anexas, en el Cortijo de Los Frailes, a unos pocos kilómetros de Los Albaricoques por una carretera de tierra: el interior ya había sido utilizado en *La muerte tenía un precio* para las escenas nocturnas donde Manco escapa de la banda de Indio. Los Frailes era la casa a la que la infortunada pareja joven huyó en la historia real de los años treinta en la que Lorca basó su obra de teatro "Bodas de sangre". Ahora está abandonada. El interior del hospital fue filmado en el igualmente abandonado monasterio de Arlanza, cerca de Burgos.

Las "millas de arena quemadas por el sol" para las secuencias del desierto fueron filmadas en una pequeña zona de dunas de arena encima de La Almadraba de Monteleva, cerca de San José: las dunas han sido retiradas para crear una playa. La ciudad abandonada bajo fuego de mortero era "Alberdeen City", un plató prefabricado en Colmenar Viejo. La estación del ferrocarril cerca del campamento de prisioneros del Norte era de hecho la estación de Calahorra, justo en las afueras de Guadix, y la propia Guadix sirvió como empalme principal para la disfrazada locomotora y el equipo rodante. Carlo Simi especifica: «El primer "ahorcamiento" de Tuco fue filmado en el poblado de *western* perteneciente a Elios en Roma; el segundo en mi plató de El Paso y el tercero en un poblado típico cerca de Albaricoques. El hotel donde Blondie casi es colgado era el *saloon* interior en Tabernas [...]. La escena de apertura fue filmada en un pueblo especialmente construido en una llanura que domina una de las ramblas cerca de Tabernas, de modo que el horizonte pudiera ser visto en la distancia. Todos los exteriores fueron difíciles de instalar o preparar, porque los materiales eran pesados y a veces tenían que ser transportados a mano [...]. Las otras escenas importantes fueron filmadas más al norte, en especial en localizaciones a medio camino entre Aranda del Duero y Burgos, en un

lugar llamado Covarrubias, donde rodamos la batalla, las trincheras, el río Arlanza. El puente fue diseñado en madera, pero le sobrepuse un puente de piedra que había sido destruido. Tuvimos que instalar un dique para asegurarnos de que hubiera agua suficiente, puesto que se secaba en los meses de verano [...]. Hoy toda la zona está cubierta por un lago artificial»[45].

La obsesión de Leone con los detalles visuales durante el rodaje iba a convertirse en una leyenda de la industria. Luca Morsella, hijo del socio comercial y consejero de Leone, Fulvio Morsella, oyó explicarlo: «Un día estaban rodando una escena, y el director de producción [Fernando Cinquini] se sentía muy contento porque lo habían hecho todo dentro de los plazos. Entonces Sergio dijo: 'He olvidado el detalle de la espuela, lo haré otro día'. Y el director de producción dijo: 'Sí, no se preocupe por algo tan pequeño como una espuela; podemos rodarlo en cualquier momento'. Finalmente, llegó el día en que en la agenda del director de producción estaba anotado: 'Detalle de la espuela'; así que fue a hablar con Sergio y le dijo: '¿Debemos rodarlo ahora?', y Sergio dijo: 'Bueno, ya sabe que necesitaré trescientos extras y diligencias y caballos y rifles y todo'. Porque sí, se trataba del 'detalle de la espuela', pero como fondo deseaba ver toda la ciudad viva, con gente caminando y caballos yendo de un lado para otro. Y a partir de aquel momento se convirtió en un chascarrillo típico de la industria. Cada vez que un director dice: 'Oh, olvidé un detalle', todos quieren asegurarse de que no se trata de nada parecido al detalle de la espuela»[46].

Luciano Vincenzoni tuvo una de sus experiencias "¿He escrito yo realmente esto?" cuando vio en pantalla la secuencia en la que Blondie y Tuco discuten acuerdos comerciales en el desierto. Tal como estaba escrito, los dos hombres acaban de ganarse el dinero de su recompensa de la forma habitual: «Cinco para ti, cinco para mí». Pero Tuco quiere un nuevo acuerdo: «Hay dos tipos de gente en el mundo, amigo mío –dice de una forma característica–, aquella con una cuerda alrededor del cuello y la gente que tiene el trabajo de cortar esa cuerda. Mira, el cuello al extremo de la cuerda es el mío. Yo corro los riesgos. Así que la próxima vez quiero más de la mitad». Vincenzoni averiguó lo que le había ocurrido después a la escena: «Sergio fue retrasando la toma de esta escena durante varios días, hasta que los ayudantes le encontraron un lugar en un paso de montaña [por encima de Tabernas, en Almería] con un majestuoso telón de fondo que realzaba mucho el diálogo»[47]. Como todos los exteriores en el desierto, esta secuencia evocaba la polvorienta cualidad de *Cielo amarillo* (*Yelllow Sky*, 1948), de William Wellman, rodada en el Monumento Nacional del Valle de la Muerte, con sus 110 kilómetros de desierto horneado por el sol y ciudades fantasma de madera donde aúllan los coyotes, resuenan los postigos y silba el viento. Tonino Delli Colli había sustituido a Massimo Dallamano (o "Jack Dalmas") como director de fotografía de Leone, un puesto que iba

a conservar durante todo el resto de la carrera del director: «Teníamos un único punto de partida y era un principio estético: en un *western* no puedes poner demasiados colores. Nos inclinábamos hacia tonos sutiles –negros, pardos, blancuzcos– porque todos los edificios eran de madera y los colores del campo eran claramente vívidos. A ambos nos gustaban los tonos arena»[48]. Leone pasaba mucho tiempo (sin *storyboards*) hablando de encuadres, composiciones y el uso del espacio con Delli Colli. Tuvieron algunas animadas conversaciones sobre los grandes y complejos primeros planos que se habían filmado al final del día de trabajo, después de que las principales escenas estuvieran enlatadas sanas y salvas. Con Leone, esos primeros planos requerían tanto tiempo para ser rodados como el agotador trabajo de todo el día y a Delli Colli esto no siempre le gustaba[49]. Como Clint Eastwood recordaría en 1997, «Tonino Delli Colli no se sentía tan entusiasta como Sergio, quizá debido a que los primeros planos no eran tan interesantes de rodar. Pero Sergio sabía cómo hacer que un film pareciera grande e íntimo al mismo tiempo»[50]. El paisaje en *El bueno, el feo y el malo* era un mero telón a fondo a través del cual se movían los personajes principales, con una sensibilidad urbana; un efecto realzado por el proceso del Techniscope. Nunca convertirían el desierto en un jardín (como esos granjeros en sus cabañas de adobe) o invertirían en la ciudad (como esos hoteleros y oficiales aduladores). El *premio* lo es todo: usan la tierra enteramente como un medio para sus propios films, y luego se alejan cabalgando para no regresar nunca. Como si estuvieran cruzando las calles de una ciudad.

El espacio cinematográfico carece de todo tipo de unidad: o bien está demasiado lleno o demasiado vacío. El film se abre con un plano del desierto, que parece prolongarse eternamente en la distancia: de pronto, el rostro marcado por la viruela de un jinete vagabundo (Al Muloch) llena el cuadro, en un primerísimo plano. El film se cierra con un plano general desde un ángulo alto, mientras Clint Eastwood cabalga cruzando de un lado a otro la pantalla y penetra en la geología de Almería. Originalmente, según Eli Wallach, para este final «Sergio deseaba enormemente emplear un helicóptero [...], mostrándome como una diminuta figura parecida a una hormiga en medio de aquel cementerio: bien; no pudo lograr que la cámara funcionara en el helicóptero: vibraba demasiado [...]. Pero consiguió buenos resultados con lo que tenía[51].

Entre esas dos secuencias, Leone explora formas y relaciones espaciales de un modo expansivo que hace que su obra anterior parezca casi subestimable. Durante buena parte del film, la cámara simplemente no se mantiene quieta. Cuando los pistoleros desmontan, la cámara arranca debajo de sus estribos, luego asciende para situarse al nivel de sus rostros en el momento en que bajan al suelo. Tomas panorámicas exploran las formas horizontales: el cañón de un colt, un rifle Henry. Los objetos aparecen desde fuera del cuadro, originándose *debajo* del campo de

visión de la cámara. A menudo la cámara nos *revela* de forma sorprendente cosas que los personajes deberían poder ver ya. En términos clásicos de Hollywood, esos movimientos de cámara son enteramente inmotivados, redundantes. Otros *shocks* espaciales implican cosas que es imposible que los personajes hayan visto: Blondie y Tuco caminan con su mapa por un paisaje desierto; de pronto, los rifles y las bayonetas de los centinelas del Norte aparecen desde el fondo del cuadro; de un modo igualmente repentino la cámara, desde lo alto de una jirafa, efectúa una toma desde un ángulo elevado sobre un enorme y atestado campo de batalla que se halla justo al otro lado del seto. El espacio cinematográfico en *El bueno, el feo y el malo* está lleno de yuxtaposiciones surrealistas de este tipo, para engañar al ojo y mantener intrigado al público.

A Sergio Leone le fastidió que, en los pases previos norteamericanos, el público hallara irritantes algunas de estas yuxtaposiciones, los movimientos de cámara amanerados y las secuencias en el desierto demasiado largas y dilatadas. Les parecía que el ritmo del film se había frenado desde los primeros dos *westerns* de Leone hasta un ritmo casi alucinatorio: una dilatación o estiramiento del tiempo, seguido por repentinas interrupciones. Con la música de Morricone, la experiencia era como una larga velada en la ópera, o quizá como tomar drogas alucinógenas. ¿Estaba Leone *tomando* algo? Este fue el primero de sus films en ser *amputado,* no por razones morales sino a causa del ritmo. Fue reducido de 182 minutos a 148 («para incrementar las ventas de palomitas», dijo Leone con una cierta amargura). Fuera quedó una escena de Tuco montando un revólver en la tienda de un armero y luego procediendo a robar la tienda con ayuda de ese arma (una referencia a James Cagney, esta vez a *El enemigo público* [*The Public Enemy*]), más todas las escenas que afectaban al comandante del campo Betterville. Desapareció también Ojos de Ángel recibiendo orientaciones para ir a Betterville, Tuco a la misión de San Antonio vía Cañón Apache y la mayoría de referencias al mapa..., cortes que hicieron que la geografía pareciera todavía más surrealista. Leone defendió ferozmente las secuencias del desierto. Los planos de Tuco cabalgando detrás de un ampollado Blondie, adornado con un parche en el ojo, sujetando un adornado parasol rosa para protegerse del sol (en una parodia de cómo se comportarían los aristócratas de sangre azul si fueran lo bastante desgraciados como para hallarse en circunstancias similares), atraía particularmente a Leone, que se lamentó: «Lo peor es que [en Estados Unidos] hallaron las escenas del desierto demasiado largas. Yo las adoro. Tonino Delli Colli las fotografió en un estilo digno de los grandes pintores surrealistas»[52].

Desde principios de los años cincuenta, Leone había sido un *devoto* de la obra de algunos pintores surrealistas. Empezó con los cuadros de Max Ernst, luego de Magritte, luego de Giorgio de Chirico. Según estimación de Leone, «el gran punto crucial fue De Chirico. Sin él, Salvador Dalí nunca hubiera llegado a producirse. De

Chirico representa la ruptura en la historia de la pintura: sus invenciones pavimentaron el camino hacia el surrealismo y el futurismo»[53]. Cuando describía su admiración, tendía a poner de relieve sus juegos con la percepción, su uso de la ilusión y del *trompe l'oeil*, sus sorprendentes yuxtaposiciones, el hecho de que *las cosas nunca son lo que parecen*. De Chirico hizo un extraordinario uso de la perspectiva y de la escala relativa de sus objetos y de su gente, decía que sus pinturas tenían un filo duro, un alto contraste, como si todo fuera contemplado bajo el sol del mediodía. Si los surrealistas fueron importantes –añadía Leone– por la forma en que exploraban el lenguaje del sueño y la ilusión, el significado de los futuristas (algunos de los cuales eran conocidos de su padre) estaba «maduro para una reevaluación [...], el pintor y poeta Balla efectuó una enorme contribución, y sin embargo fue una figura menor comparado con el escultor Umberto Boccioni». Para Leone, la celebración de la tecnología de los futuristas, su fascinación con los actos extremos o violentos, su retórica (en su manifiesto y en sus telas), su intento de hallar un idioma visual para capturar la dinámica y las sorpresas de un mundo moderno, no habían recibido la suficiente atención..., en especial por los guionistas cinematográficos. Quizá esto se debiera a que a los críticos cinematográficos de izquierda les molestaba la relación del movimiento con la ascensión del fascismo, una crítica que en opinión de Leone había sido exagerada.

Leone empezó a coleccionar cuadros a finales de los años cincuenta: «Ya poseía algunas obras salvadas del derrumbe del patrimonio de nuestra familia. Cuando gané suficiente dinero, compré de acuerdo con mis medios. Muy poco, para empezar. Luego mucho. Pero tengo gustos eclécticos: sólo cosas que me toquen personalmente; nunca según los dictados de la moda.» Su colección había empezado a adquirir cierta consistencia cuando –según Tonino Valerii– Leone heredó de Mario Bonnard, en 1965, algunas obras de arte italianas del siglo XX. Valerii recordaría: «Bonnard fue como un padre adoptivo para él y le dejó varias de sus piezas más valiosas»[54]. Hacia la época de *El bueno, el feo y el malo*, Leone compró una pequeña tela de De Chirico: muestra un soportal o columnata urbana en un espacio desierto, una figura femenina tendida horizontalmente en primer plano y una locomotora "de *western*" norteamericana –con chimenea y rastrillo delantero– en segundo plano. El extraordinario uso de la perspectiva proporciona un extraño sentido de la escala: y parece como si la luz procediera de un sol directamente vertical. Es posible que fuera una de las pinturas que Leone le mostró a Tonino Delli Colli antes de que empezaran a rodar el film. Otro De Chirico, que presenta una plaza con una estatua bajo una luz altamente contrastada –con dos soportales, una al fondo y una a un lado, más algunas figuras en silueta– fue adquirido más tarde. Leone adquirió también un Miró: una imagen sencilla, abstracta, consistente en lágrimas amarillas con el aspecto de un broche en forma de sol: está fechado en 1966, el año en que

fue estrenado *El bueno, el feo y el malo*. Carla Leone no siempre compartió la pasión de su esposo por los surrealistas en aquella época: «Adoraba a Magritte, ¡pero me temo que no le permití comprar ninguno! No los comprendía. En una ocasión quiso comprar un cuadro que era un árbol, pero estaba pintado de tal modo que también parecía un pájaro. Y no puedo soportar los pájaros. Era un pájaro de mal agüero. También había un ojo en alguna parte del cuadro. No tengo la menor idea de lo que significaba. Probablemente era algo maravilloso, pero no lo quería en mi casa»[55].

Al principio de su matrimonio empezaron a ir regularmente a exposiciones privadas en las galerías de arte de Roma, y pasaban los sábados por la tarde recorriendo las caras casas de antigüedades especializadas en la historia de las artes decorativas, en especial los siglos XVII y XVIII. Sergio Donati, que tiende a no hacer caso de los aires de altura literaria de Leone, concede sin embargo que su "educación visual" era intensa, y que recurría a la pintura en busca de inspiración: «Sí, eso es cierto. Y también era propietario de cosas hermosas –objetos de plata y muebles– y cada tarde cuando trabajábamos juntos en Roma íbamos al Monte di Pietà, porque acostumbraba a comprar joyas en las subastas. Y en una ocasión le dije: 'Pero esas joyas están llenas de sangre y lágrimas'. 'No me importa', me respondió. Solía pasar los domingos puliendo esas cosas con un viejo cepillo para los dientes y jabón. Recuerdo que decía: 'Si yo fuera mujer, me encantarían estas cosas'. Amaba el tacto de las cosas, absolutamente. Y tenía a este Carlo Simi que era el hombre ideal para trasladar eso a sus films»[56].

Sergio Leone había desarrollado ya una pasión hacia el Museo del Prado, que empezó a visitar regularmente mientras filmaba *Los últimos días de Pompeya* en Madrid. Sus pinturas favoritas eran "Las meninas" (1656) de Velázquez y "Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña del Príncipe Pío de Madrid" (1814) de Goya. Leone creía que *Las meninas*, que muestra al pintor del cuadro de espaldas, y el doble del retrato de Velázquez (el rey y la reina de España) reflejados en un espejo de la pared del fondo de su penumbroso estudio, hablaba tanto del proceso de creación de imágenes como de su tema evidente. Este «la pintura como una parábola» ayudó a convertir a Velázquez en «el más grande pintor de su época». Pero sus temas y sujetos («los mendigos, los enfermos, los enanos») «también me influenciaron, debo reconocerlo».

«Adoro al Goya oscuro. No al Goya de la realeza. La 'Maja desnuda' siempre me ha producido indigestión. Pero Goya fue el primero en usar un montón de técnicas. Con aquel fusilamiento creó una imagen en Cinemascope. Sólo tienes que mirar la forma en que colocaba los rifles y las bayonetas, y la forma en que usaba la luz. Le mostré esos cuadros a mi director de fotografía Tonino Delli Colli. Saltaba de excitación cuando me dijo: 'Pero ese hijo de puta colocó una luz de 5.000 vatios

detrás de las figuras. Para retroproyección. Así es como consiguió ese extraordinario efecto de claridad'»[57].

De nuevo Leone se sentía atraído por un pintor que contrastaba, aguda y espectacularmente, los tonos oscuros y claros (estilo monocromático), y que usaba una paleta de colores terrosos, arenosos: Goya mostraba también un deleite sensual en las texturas (de la tela, piedra, madera, tierra) que pintaba. En "Los desastres de la guerra" y "Los caprichos", observó Leone, Goya mostraba a veces grotescos rostros campesinos, pero los mostraba con evidente simpatía; la burguesía y la aristocracia eran tratados menos compasivamente. En lo que a sátira social de este tipo se refería, Leone también ponía muy altas las pinturas del alemán George Grosz («un pintor que dejó profunda huella en mí [...], con sus colores, su sentido del ridículo y de lo grotesco») y «el formidable Otto Dix» («con esa misma terrible ironía»). Sorprendentemente, dado el frecuente uso de la palabra "manierista" para describir sus films, Leone nunca se entusiasmó demasiado con El Greco o Caravaggio.

Leone parecía bucear en la historia del arte como un léxico visual para un cineasta moderno que filma en pantalla ancha y disfruta jugando con la percepción. Como lo expresó Eli Wallach, añadiendo a Vermeer y Rembrandt a la lista, «es un hombre que se apoya en los pintores». Pero los comentarios de Leone sobre Edgar Degas, otro pintor que según admitió él mismo «marcó» su estética, muestran su forma particular de ver las cosas: «Veo a Degas como si fuera un gran director cinematográfico. La forma en que conseguía captar los gestos de los bailarines de ballet. Nunca en poses académicas: siempre en movimientos espontáneos. Todos esos momentos que parecen insignificantes pero que tras una inspección más detenida revelan las profundas verdades de un personaje en particular. Degas era extraordinario.» Lo que impresionó particularmente a Leone fue la forma en que Degas conseguía captar a los bailarines en momentos informales: lavándose, en clase, haciendo sus ejercicios; antes que *actuando* en un escenario. También la forma en que usaba sus figuras para crear perspectiva: con un bailarín o bailarina en la distancia, y uno en un extremo primer plano, recortado por el lado de la tela; sólo el tamaño relativo de las figuras mostraba al que contemplaba el cuadro la profundidad del plano[58]. También Leone usaría las figuras de este modo, especialmente en las escenas del desierto, donde no había postes de telégrafo ni vías férreas que crearan líneas de perspectiva. *El bueno, el feo y el malo*, desde su primera secuencia hasta la última, está lleno de tales *tríos* o trinidades. En los films de Leone, sin embargo, al menos dos de cada tres están a punto de ser abatidos a tiros. Es una danza de la muerte antes que un *corps de ballet*. En *Érase una vez en América*, las secuencias de la joven Deborah bailando con la música de un gramófono de cuerda podrían ser iluminadas y enmarcadas al estilo de Degas. Tonino Delli Colli recuerda que «Sergio no usaba la pintura mientras estábamos rodando, pero discutíamos sobre ella durante

la preparación como "ejes de trabajo"»[59]. Un avance importante para Leone fue que algo de la música de Ennio Morricone había sido escrita (y parcialmente grabada) antes del rodaje: el presupuesto era al fin lo bastante sustancial como para permitir esto. «En *El bueno, el feo y el malo* –diría Leone–, cada personaje tenía su tema musical. Y tenía también una especie de instrumento musical, que hacían sonar mis diálogos. En este sentido, yo jugaba mucho con armonías y contrapuntos [...]. Estaba representando el mapa de la ruta de tres seres que eran una amalgama de todas las imperfecciones humanas [...]. Y necesitaba crescendos y llamadas particulares a la atención, que pese a todo sonaran al unísono con el espíritu general de la historia. Así que la música tenía una importancia central. Tenía que ser compleja, con humor y lirismo, tragedia y barroquismo. La música se convertía en un elemento más de la acción. Así era en la secuencia del campo de concentración. Una orquesta de prisioneros tiene que tocar para ahogar los gritos de los torturados. En otras partes del film, la música acompañaba cambios repentinos de ritmo, como cuando el carruaje fantasma aparece de la nada en el desierto. También quería que la música fuera un poco barroca en ocasiones. No deseaba que se limitara a la repetición del tema de cada personaje. De todos modos, hice que parte de la música fuera interpretada en el plató. Creaba la atmósfera de la escena. Las interpretaciones se veían definitivamente influenciadas por ella. Clint Eastwood apreció enormemente este método»[60].

Aparte de todo lo demás, esto debió de ayudar con las dificultades del idioma. Morricone grabó, con unos pocos instrumentos, algunos de los temas musicales y motivos de los personajes clave: Leone, por su parte, hacía sonar luego la cinta en el plató y «los actores interpretaban al ritmo de la musica» o «hallaban correspondencias con la música». Ninguno de los actores principales, sin embargo, recuerda que sucediera eso. Sergio Donati tiene «un claro recuerdo de que la música para el *triello* al final fue escrita antes y luego reescrita. Quizá tuvieran música durante la preproducción y luego la cambiaran». Alessandro Alessandroni recuerda también «al director pidiendo al compositor que hiciera una demostración con una pequeña orquesta, para preparar algunas secuencias. Y luego –en posteriores films de Leone– utilizamos a veces la gran orquesta. Todo eso, para *El bueno, el feo y el malo*, fue grabado de nuevo sobre la imagen»[61]. Este inusual procedimiento resultó especialmente valioso, según Leone, para los últimos veinte minutos del film, a todos los efectos veinte minutos de mímica al compás de dos temas de Morricone: "El éxtasis del oro" y "El ajuste de cuentas"; también para las secuencias de la Guerra Civil: tanto si la partitura pregrabada fue usada o no en el plató. Esta vez no había ningún instrumento musical incluido en la trama, así que la "música interna" estaba confinada a la orquesta de Betterville («toca ese violín, hijo», espeta un sargento de la Unión a un aturdido muchacho confederado, mientras acompaña la

única canción en un film de Leone), y el tema de los títulos finales, donde el elaborado insulto de Tuco («¿Sabes lo que eres? Sólo un sucio hijo de...») se funde con un coro de aullantes cantores en una repetición del tema principal del film. "El éxtasis del oro" –un simple e insistente tema de cuatro notas interpretado al piano, puntuado por el tañer de una campana, que asciende hasta una sostenida línea vocal de la soprano Edda dell'Orso y es interrumpido por un coro de fantasmas de camposanto cantando «uah, uah, uah»– convierte la secuencia de Tuco recorriendo maníacamente el cementerio de Sad Hill, que debía de parecer muy poca cosa sobre el papel del guion, en una muy dramática pieza de coreografía y un *tour de force* de dinámico trabajo de cámara. Se detiene muy bruscamente, con un ligero eco, y luego todo es silencio. Leone tenía la música en su mente cuando lo rodó.

Los críticos señalaron los largos silencios en *El bueno, el feo y el malo*, y empezaron a hacer chistes acerca de películas de vaqueros y tramas retorcidas. En realidad se trataba de los silencios de la gente que no desea decir nada sobre sí misma o sobre los demás, silencios en un mundo donde «la vida de un hombre puede depender de una mera pizca de información». Algo que tenía más que ver, quizá, con Maquiavelo y la Mafia que con el sudoeste de Estados Unidos. Leone se mostró firme al respecto: «Mis *westerns* han sido comparados a melodramas. Si esta comparación surge de la importancia de la música en mis films, entonces me siento halagado. Siempre he limitado el uso del diálogo, para que los espectadores puedan usar su imaginación mientras observan los gestos lentos y rituales de los héroes del Oeste, en medio de las montañas o en la inmensidad de las praderas. Si es cierto que he creado un nuevo estilo de *western*, con personajes picarescos elevados a situaciones épicas, entonces es la música de Ennio la que les ha hecho hablar»[62].

En *El bueno, el feo y el malo*, la *insignia* de Morricone tomó la forma de frases de los compases de apertura del tema principal de los títulos, interpretadas con diferentes registros para cada personaje principal: tiple para "El Bueno", bajo para "El Malo". El tema en sí había sido orquestado de una forma extraña, como recuerda Morricone: «Los aullidos de coyote que dieron ritmo a los créditos del film suelen ser interpretados normalmente al clarinete, cuando yo dirijo la pieza en concierto. Pero en la versión original tomé una opción mucho más imaginativa. Dos voces masculinas cantando en superposición, la una gritando A y la otra E. El AAAH y el EEEH tenían que ser elocuentes, para imitar el aullido del animal y evocar el salvajismo del Salvaje Oeste»[63]. Esos *aullidos de coyote* se oyen a través de todo el film: a veces sobre flauta, a veces sobre guitarra eléctrica, a veces con voces chillantes. El sonido AEAEA fue mezclado con sonidos *naturales* simulados en un montaje de sonido inusualmente complejo.

En la *silenciosa* secuencia de apertura, por ejemplo, el tema principal que acompaña a los títulos deja paso al aullar de un coyote, el silbido del viento y el chas-

quear de la lona, el crujir de unas botas sobre grava, el resonar de armas..., luego un repentino silencio. En la secuencia final, el duelo entre los tres protagonistas en el cementerio de Sad Hill se ve puntuado por el graznar de los cuervos y las risas de los fantasmas: el tema musical, otro de los queridos *degüellos* de Leone, empieza con una guitarra española y castañuelas, y asciende con un coro humano hasta un triunfal solo de trompeta de mariachi con un respaldo sincopado, que se vuelve más y más sincopado a medida que avanza el tema. Incluso hay una cita a la caja de música de *La muerte tenía un precio*. Para Leone, este *triello* (en vez de *duello*) fue «una secuencia que me produjo gran satisfacción..., en especial desde el punto de vista del montaje. Todos los viajes picarescos llegan a su conclusión dentro de ella.» Virtualmente, todo el film puede leerse en los ojos de los personajes principales. Tuco tiene los ojos de "una rata", ansiosos, calculadores, ingenuos; Blondie tiene los ojos de "un ángel de la guarda", seguros, inteligentes, risueños; Ojos de Ángel tiene los ojos de "un robot", fríos, calculadores, implacables. Vincenzoni reconoce que la escena del cementerio era «el punto álgido de la película» y que ayudaba a compensar «tantas feas escenas» que la precedían. Como señaló Leone poco después de que el film fuera estrenado en Francia, «siempre encierro la escena final, el desenlace de mis films, dentro de los confines de un círculo: es ahí donde Clint mata a Gian Maria Volonté; donde Clint, Eli y Lee se enfrentan [...]. Es el ruedo de la vida, el momento de la verdad y el momento de la muerte»[64].

Situar este ruedo en Carazo, cerca de Salas de Los Infantes, en el valle del Arlanza, fue una pesadilla logística. Leone deseaba «un cementerio que pudiera evocar un antiguo circo. No existía ninguno. Así que recurrí al jefe pirotécnico español que había estado a cargo de la construcción y la destrucción del puente. Me prestó 250 soldados, que construyeron el tipo de cementerio que necesitaba: con 10.000 tumbas. Esos hombres trabajaron firmemente durante dos días. Y todo quedó resuelto. No fue un capricho por mi parte. La idea de la arena era crucial. Con un guiño morboso, puesto que los testigos del espectáculo eran los muertos. Incluso insistí en que la música remarcara la risa de los cadáveres dentro de sus tumbas [...]. Los tres primeros planos iniciales de cada uno de los actores nos llevaron todo un día. Quería que el espectador tuviera la impresión de estar contemplando un ballet. Y tenía que acumular planos de su astucia en acción: sus miradas, sus gestos, sus vacilaciones. La música proporcionó un cierto lirismo a todas estas imágenes *realistas,* así que la escena de convirtió tanto en una cuestión de coreografía como de suspense»[65]. Finalmente Clint Eastwood se aleja con su poncho..., quizás hacia el San Miguel de *Por un puñado de dólares*. «Y así sigue el juego», dijo Leone. Y era circular. Se suponía que el cementerio militar había sido construido alrededor de terreno consagrado..., con un obelisco y señalizadores de piedra en el centro, pero al final Leone se decidió en su lugar por una *corrida* circular vacía.

Antes de que empezaran a rodar, Eli Wallach tuvo una proposición para el director: «Le sugerí a Sergio Leone un plano que recordaba de un film, *Cadenas rotas* (*Great Expectations*), que también le había pedido a Kazan que usara en *Baby Doll*: es decir, yo me convertía en la cámara y corría así de un lado para otro». El plano al principio del film de David Lean muestra al joven Pip entrando en un cementerio y viendo un crujiente árbol con el viento arrancando las hojas de otoño de sus ramas: por un momento, la cámara *se convierte* en Pip. Del cementerio en sí, Lee Van Cleef comentó: «De modo que ahí estábamos, en medio de ese cementerio, y Sergio tomaba un primer plano tras otro de cada uno de nosotros, y tomaba primeros planos de nuestras manos estremeciéndose cerca de nuestras pistolas y todo tipo de ángulos inusuales. Le dije a Sergio: 'Podría abatir a Clint, ¿sabes? Derribarlo de un disparo'. 'Lo sé –dijo Sergio–, ¡y es por eso por lo que el público se preguntará quién va a salir vivo de este tiroteo!' Hizo que esa escena durara, ¿cuánto, cinco minutos? Y todo lo que hicimos fue permanecer allí y mirarnos los unos a los otros a través de ese gran círculo, con la música resonando estruendosamente en la banda sonora. Es una de las escenas más impresionantes que haya visto nunca y, más aún, en las que haya participado»[66].

Una vez completado el período previsto de rodaje, de mediados de abril a mediados de julio de 1966, *El bueno, el feo y el malo* tenía que estar a punto para los cines italianos en Nochebuena, así que Leone se dedicó intensamente a la posproducción hasta el último minuto, con el montador Nino Baragli, Sergio Donati y Morricone. Dario Argento estaba en un estudio de doblaje, en la puerta de al lado, mientras Leone mezclaba la banda sonora. Recordaría que «estaba insertando los gritos de un ave de presa en unas tomas de un valle: intentando fijar el sonido exacto en el momento exacto. Lo intentó muchas veces, pero nunca parecía estar satisfecho»[67].

Nino Baragli, que había trabajado por primera vez con Leone catorce años antes, empezó a llamarle "el pulverizador", diciendo que «puede reducirte a pulpa cuando empieza el montaje [...]. Sergio rueda mucho metraje por dos razones: porque está decidido a extraer el máximo de sus actores y porque desea cubrirse. Así que hay un millar de formas de montar uno de sus films: algunas secuencias pueden incluso convertirse en dramáticas o irónicas según como sean montadas»[68].

Un gran motivo de presión, durante la posproducción, fue la longitud del film. Aquella fue la primera de las muchas ocasiones en las que la duración de un film de Leone se convirtió en un problema. Los de United Artists habían aconsejado por anticipado a Vincenzoni que no querían «nada que durara más de dos horas». El primer montaje que vio duraba casi el doble, «así que tuvimos una pelea y debo admitir que me mostré temperamental». El trabajo de Sergio Donati fue intentar hallar formas de reducir el film a un compromiso de 180 minutos. Recordó: «Sergio prefiere eliminar trozos enteros de la historia antes que abreviar secuencias o alte-

rar el ritmo [...]. Escribí una escena para crear el necesario enlace. Era una escena no muy útil entre Lee Van Cleef y el soldado sin piernas, el "medio soldado". Hablan de otras cosas. Y así hacemos que el soldado explique lo ocurrido en la parte que ha sido eliminada»[69].

Donati recuerda la tensa atmósfera de aquellos momentos como otro punto crucial en la carrera de Leone. Donati había abandonado una razonablemente lucrativa profesión en publicidad, y rechazado una oferta del prometedor director Giuseppe Colizzi, para trabajar con Leone en este film. Leone había insistido en una intensa colaboración y se sintió –recuerda Donati– «un poco molesto, celoso» cuando «su» guionista elaboró mientras tanto el guion para *El halcón y la presa* (*La resa dei conti*) para Sergio Sollima y Alberto Grimaldi. Más tarde, cuando el intenso trabajo de montaje estaba ya casi completado, Donati halló a Leone atormentado por las dudas: «Algo ocurrió en su mente. Quizá se sentía inseguro. No lo sé. Pero parecía como si no deseara que la película se terminara [...]. A las cinco de la madrugada, tras el vigésimo remontaje, seguía sin estar satisfecho. Parecía como si no deseara cumplir los plazos, ¿sabe? Eso nos mataba [...]. Había dicho: 'Tú eres mi guionista'. Y yo me había sentido muy feliz por ello. Le había dado mi vida. La última semana dormimos en la sala de doblaje, Baragli, Morricone y yo [...]. Jesucristo: 23 de diciembre, por fin llegó ese espíritu de '¡Lo logramos!' [...], el montaje definitivo. Ya. Listo. Y ahí estaba el inspector de producción preparado con el champán, para que pudiéramos celebrarlo con estilo. Todos estábamos emocionados. 'Muy bien –dijo Sergio–. Muy bien. Buenas noches.' Y, pasando junto al inspector, se marchó. Treinta, cuarenta personas que le habían dado su sangre. 'Buenas noches', fue todo lo que dijo»[70].

Leone siempre se había sentido menos confiado en sí mismo de lo que parecía, pero durante el montaje de *El bueno, el feo y el malo* la máscara cayó de su rostro. Donati detalla: «Quizás hasta el rodaje de *El bueno, el feo y el malo* era el tipo de director que disfrutaba inventando y creando cosas. En mitad del montaje cambiaba por completo. En parte era el miedo de no estar a la altura de su propia reputación. No era un hombre presuntuoso –en el fondo de su corazón era consciente de sus limitaciones– y se sentía constantemente atormentado por las dudas. Intentaba aplazar la fecha del estreno del film y, francamente, se volvió muy desagradable a nivel humano. Y desde aquel momento empezó a preocuparse mucho por el dinero, y luego por hacer cosas que eran cada vez más y más y más grandes. Recuerdo haberle dicho: 'Sergio, deténgase [...], ¿dónde acabará todo esto?'. Bien, ese era Sergio»[71].

Donati esperaba ver al menos su nombre en los créditos, después de pasar de julio a diciembre de 1966 observando, escribiendo y contribuyendo a la posproducción: «Recuerdo de aquel tiempo todas las cosas que aprendí, que fueron

muchas [...], pero Sergio podía ser un mezquino hijo de puta. Insensible, ya saben. Por ejemplo, yo casi me divorcié a causa de esa película. Dediqué seis meses de mi vida a su montaje, doblaje y todo lo demás. Y esperaba que Sergio me dijera: 'Sergio, he puesto su nombre al final de los créditos'. Nada. No pregunté. Su argumento era que ya se me había pagado. Y además, lo sabía porque lo conocía muy bien, estaba un poco irritado por el hecho de que mientras tanto yo hubiera escrito para alguien distinto»[72].

Cuando Sergio Leone dijo «buenas noches» a todo el mundo en la sala de doblaje el 23 de diciembre, esperaba estar diciéndole también un largo adiós al *western*. La prensa italiana citó que había dicho: «NO deseo hacer más *westerns*. He terminado con ese tipo de films, con ese tipo de historias [...]. Ya no me gustan como me gustaban antes». Después de tres films en tres agitados años, uno tras otro, su obsesión lo había dejado completamente vacío. «Había estado fantásticamente atareado –recuerda Carla Leone– y nuestras vidas habían cambiado por completo.»

Clint Eastwood no estaba tan seguro de estar progresando. Le había sido ofrecido el papel de "un gánster irlandés" en "una película de gánsters" en la que Leone dijo que estaba pensando vagamente, pero había desechado la idea. No había nada sobre el papel y, además, probablemente sólo hubiera sido «una repetición de lo que he estado haciendo». Así que Eastwood se quedó en California, con la esperanza de hallar el papel adecuado que persuadiera a los ejecutivos de Hollywood de que, pese a su excéntrico *curriculum vitae*, podía llegar a ser una estrella tan grande en Norteamérica como lo era en Europa. De su trabajo con Leone diría más tarde: «Hubiera podido seguir haciéndolos [esos papeles] durante otros diez años, pero eso hubiera sido todo lo lejos que hubiera podido llegar». De todos modos, le tomaría a Eastwood algún tiempo hallar una forma creíble de domesticar su imagen de *magnífico forastero* para el consumo de cinéfilos norteamericanos. Desde el verano de 1966 hasta el verano de 1967 estuvo buscando el guion adecuado. Cuando finalmente llegó uno, United Artists intentó comercializar el film resultante, *Cometieron dos errores* (*Hang 'Em High*) como una continuación norteamericana de la saga italiana, lo cual evidentemente no era. United Artists había invitado a Leone a dirigir: rechazó de inmediato la idea. Sólo en 1968, con *La jungla humana* (*Coogan's Bluff*) de Don Siegel, consiguió Clint Eastwood volver realmente a casa.

Eli Wallach, que consideraba a Leone «una bella persona», regresó a Italia y España durante los años siguientes para participar en otros tres *westerns*: *Los cuatro truhanes* (*I Quattro dell'Ave Maria*, 1967), de Giuseppe Colizzi; *Viva la muerte... tuya* (*Viva la muerte... tua*, 1971), de Duccio Tessari, donde Wallach tenía un mapa del tesoro tatuado en una nalga –de ahí el título que se le dio en Estados Unidos, *Don't Turn the Other Cheek* (No vuelvas la otra mejilla), que él mismo se inventó–, y la infumable *El blanco, el amarillo y el negro* (*Il bianco, il giallo, il nero*, 1974),

de Sergio Corbucci, cuyo título, es triste reconocerlo, se refiere a un norteamericano, a un japonés y a un *sheriff* llamado Black Jack.

El rodaje y montaje de *El bueno, el feo y el malo* se había visto ensombrecido por Giuseppe Colizzi, un guionista y periodista de cuarenta años que había publicado dos novelas basadas en sus viajes por Estados Unidos y Sudamérica, y que era sobrino del director Luigi Zampa. Ahora empezaba a especializarse en escribir y dirigir *westerns:* de ahí la oferta a Sergio Donati. El primero, para su propia compañía productora, fue *Dios perdona..., yo no* (*Dio perdona..., io no!*), estrenada unos meses después del film de Leone. Hablaba de las consecuencias de un violento robo al tren y las aventuras de un grupo de hombres que seguían el rastro de 100.000 dólares en oro. Dos de los hombres eran interpretados por "Terence Hill" y "Bud Spencer", un dúo *cerebro y músculo* (como lo planteaba el film) que Colizzi fue el primero en dar a conocer. Mientras observaba a Leone montar y mezclar, preparó el guion para una secuela, que terminaría llamándose *Los cuatro truhanes*.

Durante la planificación de sus *westerns*, Colizzi tropezó con un libro de la *série noire* (o mejor dicho un *giallo*, puesto que en Italia tenían cubiertas amarillas en vez de las negras francesas). El libro, escrito por un periodista especializado en criminología llamado Harry Grey, se titulaba "The Hoods" (Los maleantes), había sido traducido al italiano con el título "Mano armata", y se hallaba disponible en edición de bolsillo en las librerías romanas. Sin pedir permiso, Colizzi *tomó* del libro una escena de atraco a un casino para *Los cuatro truhanes*. Colizzi recomendó también el libro a Fulvio Morsella y le dio un ejemplar. Morsella no tardó en «leer literalmente todo el libro en italiano a Sergio, que se sintió fascinado». Colizzi le había dicho: «Esta es una historia para Sergio»[73]. Tenía razón, recordaría Leone: «El libro no me pareció nada particularmente especial, pero tenía un montón de detalles muy curiosos [la propaganda en la portada del libro decía que 'The Hoods' era «la autobiografía de un gánster real] [...], y me sentí interesado en el personaje, que era evidentemente un perdedor, ese personaje insignificante que había vivido el gansterismo desde su infancia de una forma que era casi anárquica».

Harry Grey, cuyo auténtico nombre era Goldberg, había publicado originalmente en 1952 esta historia de una pandilla de maleantes de poca monta del Lower East Side de Nueva York durante la prohibición. La escribió –dijo– para poner las cosas en su lugar: los films de gánsters de los años treinta, y especialmente los protagonizados por Cagney, Robinson, Muni y Bogart, habían creado una aureola de romanticismo alrededor del fenómeno gansteril, y Grey deseaba plantear frente a esas imágenes la auténtica historia de una pandilla de jóvenes maleantes de poca monta que pertenecían a un universo muy diferente; jóvenes rufianes obsesionados con sus armas, sus sexos y su dinero rápido. El libro terminaba con la abolición de la prohibición en diciembre de 1933 y la huida del personaje central (apodado

"Noodles") de la policía y de su pandilla, tras haber traicionado a sus tres amigos de la infancia. El que este personaje fuera en realidad Harry Grey era revelado en el último párrafo: «Bien, aquí estoy ahora, después de todos esos años, para contaros la historia. Pero cómo escapé, dónde me escondí [...], eso es otra historia, y comprenderéis por qué no puedo contarla ahora»[74].

Sergio Leone dijo más tarde que, tras una primera lectura del libro, se sintió particularmente impresionado por el hecho de que Grey creía que lo estaba «contando tal como había sido», cuando de hecho buena parte de su autobiografía novelada, en particular las secciones *adultas,* eran una repetición de los clichés de los films de gánsters de Hollywood. Esos films habían colonizado de tal modo su subconsciente que Grey era incapaz de notar la diferencia, y esto –sentía Leone– «podía convertirse en algo que pertenecía a *mi* universo». Los "episodios de su infancia", situados en y alrededor de Delancey Street, en las décadas de 1910 y 1920, parecían tener algo más de autenticidad, antes de que los recuerdos de Grey se confundieran irremediablemente con los films de gánsters que había visto más tarde como adulto. Esos episodios podían convertirse en el punto de partida del próximo film de Leone, que le dijo a todo el que lo quisiera escuchar que iba a llamarse *Érase una vez en América* o *Érase una vez, América*. El "Érase una vez" se refería a la versión de cuento de hadas, inspirada en Hollywood, de los acontecimientos; «en América» significaba la realidad de los años de entreguerras y la infancia de los maleantes.

«Fui a Estados Unidos y establecí conversaciones con algunos de los más influyentes productores que, impresionados por el éxito comercial de *El bueno, el feo y el malo* [en Europa y Japón], aceptaron que yo podría hacer exactamente lo que deseara. Pero eso no era cierto. Deseaban que hiciera un *remake* de un gran *western*, así que adoptaron una línea dura: 'Su nueva idea es hermosa, estupenda..., pero oiga, escuche, ¿por qué no nos hace un buen *western*, y *luego* le damos la oportunidad de dirigir su proyecto?'. Dije a los productores: 'El Oeste pertenece a todo el mundo. A los italianos, como yo. A los alemanes, que han hecho esos *sauerkraut westerns*. A los franceses, que están filmando *camembert westerns* en Fontainebleau. Incluso a los japoneses. La *série noire* ya no pertenece tampoco sólo a ustedes, los norteamericanos. La historia de Murder Incorporated está en la mesita de café de cualquier guionista en todo el mundo'. Pero ellos no quisieron saber nada»[75].

En este estadio, el enfoque de la historia de Leone se centraba en «los primitivos gánsters de los tormentosos veinte, antes de que se sentaran detrás de una mesa y llevaran sus negocios por teléfono». Contrastaría los métodos anónimos de organizaciones como Murder Inc. con los maleantes pioneros: inmigrantes «que habían crecido en las calles y que morirían en ellas». Y, flotando sobre toda esta historia, habría el sueño de "ascensión desde la nada" de films como *Hampa dorada* (*Little*

Caesar), *El enemigo público* (*Public Enemy*) y *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface, Shame of a Nation*), que fueron estrenadas después de que la primera generación de gánsters hubiera desaparecido, mitologizando sus vidas. La gran diferencia sería que, en vez de maleantes irlandeses (Cagney) o italianos (Robinson, Muni), su historia se centraría en los gánsters judíos que llegaron de Europa del Este y crecieron en apartamentos alrededor de Delancey Street.

Con esta idea en mente, Leone hizo una visita preliminar a Nueva York, donde tenía además otros asuntos, con Sergio Donati, que recuerda: «Efectué algunas primeras investigaciones para este film. Fui a los archivos de 'The New York Times' para empaparme un poco de la atmósfera del período, y vagamos un poco juntos alrededor de Nueva Jersey. Sergio estaba en su elemento en estas ocasiones. Pero le dije a Sergio que tenía algunas preocupaciones acerca del proyecto. 'Si quieres hacer este libro –le dije–, piensa que es una historia de *gente judía* del East Side. No la conoces lo suficiente'. En realidad no era una historia de gánsters, era una historia de jóvenes inmigrantes: la primera parte del libro al menos, que era la que le interesaba. Era una historia tan norteamericana, tan del East Side, que le dije a Sergio: 'Es muy difícil para un italiano'. Y Sergio no era un hombre tan culto como eso, sólo tenía una cultura excepcional en cine: lo sabía todo sobre las películas. ¿Podría ocuparse de esta historia? Era como si un director norteamericano estuviera intentando contar la historia del Trastevere en los años treinta. La forma en que deseaba hacerlo por aquel entonces era errónea. Sigo convencido de que era errónea porque pretendía contar una historia realista sobre un mundo que no conocía. Sólo una historia de gente joven, como en el libro. La gran idea que llegó más tarde fue ampliar la historia [...], hacer el 'después' y el 'más tarde', con los *flashbacks*. Pero no en 1967»[76].

Puede que Leone estuviera intentando persuadir a los productores de que las películas de gánsters tenían un atractivo global y pertenecían a todo el mundo, pero Donati distaba mucho de estar convencido. En primer lugar, "The Hoods" no era realmente una historia de gánsters acuñada con los moldes tradicionales, y en segundo lugar, las *reglas* del *western* como género eran mucho más pronunciadas y reconocibles que las del género de gánsters. Donati recuerda: «Leone se dio cuenta de que se enfrentaba a un estilo narrativo que era completamente distinto del suyo. Los gánsters no pueden moverse como *pistoleri*; no pueden emplear un cuarto de hora para salir de un coche».

Mientras tanto, United Artists le urgía otro *western* a Leone. Pero si hacía otro film para ellos era posible (recordaría) «que se viera obligado a contratar como protagonistas a Kirk Douglas, Charlton Heston y Gregory Peck [...], una perspectiva que no le atraía»[77]. La Paramount parecía una opción más atractiva y le proporcionaba un acceso, al fin, a Henry Fonda. Pero, como recuerda Carla Leone, en

aquel momento sólo estaba preparado para tomar en consideración el *producir* otro *western*: «Aceptó: 'Escribiré el guion, junto con algunos otros guionistas: 'conduciré' el film; lo supervisaré todo: localizaciones, vestuario, actores, todo..., pero tendrán que buscar a otro director'. Tras madura reflexión, sin embargo, eso podía significar: 'No se hará de acuerdo con mis ideas'. De modo que sí, de acuerdo: aceptaría dirigirlo después de todo. Siempre que pudiera hacer el film, como guionista-director, *exactamente* como él deseaba hacerlo»[78].

Fulvio Morsella, el cuñado de Carla, estaba ahora cada vez más inmerso en la carrera de Sergio: «Después del éxito de *El bueno, el feo y el malo*, Vincenzoni le dijo a Sergio que una compañía norteamericana –no sé si era Paramount, o United Artists, o Warner Brothers– le ofrecía 500.000 dólares por película. Así que Sergio dijo: 'Firmaré el contrato de inmediato', y me lo dio para que lo leyera. Lo leí y le dije: 'Es un timo. Te darán 500.000 dólares no como tu retribución, sino por el coste de toda la película'. Así fue como empezó nuestra amistad. Empezó a tener auténtica confianza en mí [...]. Comencé a ocuparme de todos los contratos. Y en este sentido me convertí parcialmente en su productor y parcialmente en su voz inglesa»[79]. Esta confusión sobre el contrato, después de la negociación de Vincenzoni con United Artists que había permitido que existiera *El bueno, el feo y el malo*, todo ello rematado por los cortes efectuados en el film, no debieron facilitar una pronta reconciliación entre guionista y director. Había sido *rescatado* de un mal contrato, tal como él lo veía, que lo hubiera comprometido en el futuro, como su mal contrato con Papi y Colombo. En tales situaciones, Leone recurría a la gente en la que podía confiar, gente que no tenía un hacha profesional que afilar, y eso significaba la familia. No guionistas que podían mostrarse esnobs con él.

Una vez Leone se dejó persuadir para dirigir un "filme personal", su primera idea para distanciarse de su última trilogía fue presentar a Clint Eastwood, Lee Van Cleef y Eli Wallach como tres *pistoleri* al principio del nuevo film, y abatirlos a tiros tras los créditos de apertura. «Deseaba decirles adiós, y a las reglas del juego que yo mismo había impuesto.» Lee Van Cleef y Eli Wallach aceptaron, pero Clint Eastwood declinó la oferta. Leone dijo: «No era una cuestión de dinero. Simplemente no pudo entender el chiste. No tiene un gran sentido del humor, ¿saben?». No había forma de usar a los otros dos sin el Misterioso Forastero[80].

Mientras tanto, *El bueno, el feo y el malo* se había estrenado en Roma y, entre diciembre de 1966 y febrero de 1968, recaudaría 4,3 millones de dólares en Italia: comparado con los 4,6 millones de *Por un puñado de dólares* y los 5 millones de *La muerte tenía un precio*, esto significaba una curva ligeramente descendente en el gráfico. El productor Alberto Grimaldi completó las negociaciones que Luciano Vincenzoni había puesto en marcha con David Picker, de United Artists, para la distribución norteamericana de toda la trilogía de Leone. Había adquirido los dere-

chos de *Por un puñado de dólares* a Papi y Colombo, y estaba ansioso por añadir este film al trato. United Artists estaba entusiasmada con *El bueno, el feo y el malo* (en la que habían invertido abundantemente), siempre que fueran cortados veinte minutos, pero al parecer los estudios necesitaron un poco de persuasión para convencerse de que *Por un puñado de dólares* merecía ser distribuida también. Al final se acordó que los tres films aparecerían en rápida sucesión (solucionado ya el problema con Kurosawa) y se estrenaron en Estados Unidos en febrero de 1967, julio de 1967 y enero de 1968. El departamento de *marketing* de United Artists, reciente su promoción de la serie británica de James Bond, se orientó a presentar la trilogía al público norteamericano como un paquete único. Y fue en este estadio del juego cuando "el Hombre Sin Nombre" ocupó el centro del escenario.

En *Por un puñado de dólares*, el personaje de Eastwood se llamaba Joe; en *La muerte tenía un precio*, Manco; en *El bueno, el feo y el malo*, Blondie. Pese a la referencia ocasional a esos nombres en las versiones en inglés, se tenía la sensación de que un héroe anónimo, como el agente de la Continental de Dashiell Hammett, ayudaría al *marketing* del film ante el público joven de mediados de los sesenta. Justo antes del estreno de *Por un puñado de dólares*, los periódicos organizaron una campaña de incitación, creada por el diseñador gráfico Bernie Fuchs, que incluía varios detalles clave asociados con el personaje de Eastwood. Esto fue seguido por el avance de un cartel y folletos uniendo todos esos detalles: «Esta pistola larga pertenece al Hombre Sin Nombre; este cigarro pertenece al Hombre Sin Nombre, este poncho pertenece al Hombre Sin Nombre». Una semana antes del estreno del film, el material de avance cedió paso al cartel en sí del film: «Desencadena todo un nuevo estilo de aventura», o alternativamente: «Es quizás el hombre más peligroso que haya vivido nunca», proclamaba sobre un dibujo de Clint Eastwood hecho al estilo de tira de cómic, con los tres detalles publicitados. «Esta es la primera película de su clase. ¡No será la última!» Luego, para *La muerte tenía un precio*: «¡El Hombre Sin Nombre ha vuelto! El Hombre De Negro aguarda». Para *El bueno, el feo y el malo* había un dibujo más realista de los tres protagonistas de pie junto a un cañón, superpuesto a una imagen recuadrada de la batalla del puente. Se jactaba de un nuevo texto: «Para los Tres Hombres la Guerra Civil no era el Infierno. ¡Era Prácticas!».

La campaña hizo historia inventando en retrospectiva el nombre, o más bien la falta de él, del personaje central. Sin embargo, las copias americanas y el material de prensa conservaron las referencias a Joe y a Manco, y el tráiler de United Artists para *El bueno, el feo y el malo* incluso consiguió confundir a los personajes: Eli Wallach se convirtió en "El Malo" y Lee Van Cleef en "El Feo", con el resultado de que Van Cleef fue encasillado con el nombre de "Mr. Feo" en futuras campañas publicitarias de sus films italianos. Predeciblemente, los films de Leone fueron dura-

mente atacados por los críticos de Estados Unidos (como "sucedáneos de *westerns*", con sólo su estilo visual para recomendarlos) y un gran éxito en taquilla. *Por un puñado de dólares* ingresó 3,5 millones de dólares, *La muerte tenía un precio* ingresó 5 millones, y *El bueno, el feo y el malo* 6 millones. El título de esta última película entró en el idioma inglés cotidiano cuando fue adoptada por Bobby Kennedy durante una campaña electoral. En resumidas cuentas, no era sorprendente que los estudios desearan que Sergio Leone "hiciera otro gran *western*".

CAPÍTULO 8

‘HASTA QUE LLEGÓ SU HORA’

«*Miembro del público: Parece hablar usted del cine, Sr. Greene, como si fuera puro entretenimiento, equivalente a lo que usted llama “entretenimiento” en sus escritos. Parece dar a entender usted que el medio está fuera de control y que no sabemos qué hacer con él. Y sugiere usted* Hasta que llegó su hora *como uno de los mejores films de la última década [...]. ¿Se toma usted realmente el cine tan seriamente como lo hacía antes?*
Graham Greene: Lo tomo seriamente, y tomo Hasta que llegó su hora *muy seriamente [...].*
*Philip Oakes (*entrevistador*): ¿Puedo interrumpir? El Sr. Greene vio el film en Francia, en una versión que era completamente distinta de la que vimos nosotros [...], la nuestra era mucho más corta.*
Graham Greene: Sí, lo que me irritó cuando vi el film, lo que me irritó acerca de las críticas que oí en Inglaterra, en la prensa inglesa, acerca de él, es que durante todo el tiempo era criticado por ser tan lento. Y no veo por qué un film no debería ser lento. Creo que se pueden hacer films maravillosos que sean rápidos en acción, rápidos en fotografía, rápidos en montaje, lo que ustedes quieran. Pero me parece igualmente válido que uno pueda hacer un film muy lento y admirable. Y me encanta la cualidad casi de ballet de Hasta que llegó su hora, en especial el primer cuarto de hora o así.»

—Graham Greene, en el National Film Theatre, 1971

Justo antes de las Navidades de 1966, Bernardo Bertolucci fue a ver *El bueno, el feo y el malo* en Roma, a las tres de la tarde del primer día de su estreno. «Ver films. –recordaría más tarde– era una forma de hallar algo de consuelo de los que yo en

aquel momento no sabía hacer.» Había dirigido dos largometrajes: *La commare secca* (*La commare secca*, 1962), basada en una idea de Pier Paolo Pasolini, y *Antes de la revolución* (*Prima della revoluzione*, 1964), que había sido exhibida en los festivales cinematográficos de Cannes y Nueva York, pero que «estaba casi decidida a no hallar un público». Desde entonces, la carrera de Bertolucci se había detenido por completo. Se sentía como un extranjero en su propio país.

Una agradable sorpresa aguardaba a Bertolucci en la sesión que había elegido: «Sergio Leone estaba en la cabina de proyección para supervisar la proyección del film, Dario Argento estaba en la cabina con él. Leone me reconoció, y Dario hizo las presentaciones». Al día siguiente, Leone telefoneó a Bertolucci a su casa y le preguntó si le había gustado el film: «Dije que sí, pero eso no era suficiente. Sergio deseaba saber por qué. Así que respondí con una frase que creo que le gustó mucho, que casi le sedujo. Le dije que me gustaba la forma en que filmaba las grupas de los caballos. En general, tanto en los *westerns* italianos como en los alemanes, los caballos siempre eran filmados de frente y de lado..., de perfil. Pero cuando *usted* los filma, dije, siempre muestra sus grupas; un coro de grupas. Muy pocos directores filman los caballos desde atrás, que es mucho menos retórico y romántico. Uno de ellos es John Ford. El otro es usted. ¡Quedó completamente impresionado por eso! Guardó silencio unos segundos y luego dijo: 'Alguna vez tenemos que hacer un film juntos'. Y empezó a contarme el inicio de una historia»[1].

Dario Argento estaba en la cabina de proyección, en una de sus característicamente animadas conversaciones con Leone acerca de la *mise en scène*. Como Leone, Argento –entonces con veintisiete años– había crecido en Roma entre gente de cine: su padre, Salvatore, era uno de los principales ejecutivos de relaciones públicas de Unitalia, la agencia gubernamental italiana que se ocupaba de las exportaciones de films. Uno de los primeros recuerdos de Dario (y muy apreciado) era el «montar a caballito sobre las rodillas de Sophia Loren». Después de abandonar la escuela primaria había trabajado como crítico de cine en el "Paese Sera", donde llamó la atención de Leone ensalzando sus dos primeros *westerns*: «Hablamos mucho y se sintió impresionado por mi amor al cine. Entre los chicos de mi generación la moda era dedicarse a la política y no muchos miembros de mi círculo deseaban meterse en la profesión, o estaban interesados en saber lo que era un travelín. A Leone le encantaba hablar de cine conmigo y, por supuesto, yo me volvía loco hablando de cine con él. No de teorías sino de hechos concretos. Yo todavía era demasiado ingenuo y él me puso de nuevo los pies en el suelo»[2].

El padre de Bertolucci, Atillo, había sido poeta y crítico cinematográfico en "La Gazzetta di Parma", y Bernardo había vivido en el campo emiliano hasta los doce años, cuando la familia se trasladó a Roma. De niño, justo después de la Segunda Guerra Mundial, Bernardo iba a menudo a uno de los seis cines de la cercana

Parma, para ver las sesiones previas de los films antes de que fueran estrenados: «Mis amigos no iban al cine tan a menudo como yo. Eran hijos de trabajadores, o campesinos, o *pendolari*. Así que tenía que contarles las historias de los films que había visto a fin de reconstruirlos. Cada uno hacía un papel con los nombres de los personajes de las películas. Yo era un entusiasta de *La diligencia* de John Ford y, naturalmente, elegía el papel de Ringo para mí. Entre los siete y los diez años me identifiqué totalmente con John Wayne. Intentaba imitarle en su forma de andar y en su media sonrisa»[3].

A mediados de los años sesenta, en los círculos literarios y cinematográficos de izquierdas a los que se sintió atraído Bertolucci, «había suspicacias hacia el cine norteamericano..., un cine que me gustaba mucho». De un modo similar, había suspicacias hacia el cine popular italiano, sobre la base de que «buena parte de él era una degradación del neorrealismo bajado hasta el nivel de la *commedia all'italiana*». Bertolucci se sentía mucho más cerca de Godard y de Resnais que de los directores italianos, pero reconocía que Sergio Leone era «el único, aparte los cuatro grandes maestros –Rossellini, Antonioni, Visconti, De Sica– que hacía algo diferente». Consiguió convencerse a sí mismo de que «no había ninguna contradicción entre nuestra visión política del momento –1967– y los grandes *westerns* clásicos. Por aquella época, de todos modos, todos los cineastas de París adoraban Hollywood». «Además –admite Bertolucci–, yo necesitaba desesperadamente trabajar. Y soñaba, incluso entonces, en hacer un film que complaciera a todo el mundo, en el sentido del *Plaisir du texte* de Roland Barthés»[4].

Tras un período como poeta y ayudante de dirección de Pasolini, amigo de su padre, Bertolucci se sintió influido por la *nouvelle vague* francesa (Godard en particular), y comenzó a explorar la relación entre política y personalidad –Marx y Freud– en sus propios films. Sergio Leone procedía también de un entorno izquierdista, pero desde hacía mucho tiempo había decidido expresar su sentido particular del desencanto a través del cine popular. Contra todo pronóstico, ambos descubrieron que tenían mucho en común.

El marxismo de Bertolucci encajaba con la melancolía, y la cinefilia, de Sergio Leone: el punto de contacto era el tipo de film que Godard había apodado «el más cinematográfico de todos los géneros». Bertolucci recuerda: «Me llevé extremadamente bien con Sergio debido a que nuestra relación con los *modelos* cinematográficos era de alguna forma similar. En mí, esto derivaba de haber leído a Bazin y los teóricos cinematográficos franceses; en él era más directo [...], pero básicamente la forma en que yo veía los *westerns* norteamericanos, cuando solía ir en bicicleta hasta Parma, no hubiera podido ser diferente de la forma en que los veía Leone en un cine del Trastevere. La fiebre en nuestros ojos debía de arder a la misma temperatura»[5].

Leone contrató a Bertolucci y Argento para escribir la historia de su nuevo film, *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*). Así, los tres hombres iniciaron una serie de reuniones en su casa de Via Lisippo. Carla Leone recuerda que «aquel fue un paso realmente inusual para Sergio: Dario y Bernardo eran jóvenes y se sentían muy atraídos hacia la forma que tenía Sergio de hablar de cine»[6]. A fin de tener control sobre el proyecto, Leone contrató a los "jóvenes" a través de su nueva compañía productora, Rafran, un nombre tomado de las primeras sílabas de los nombres de sus hijas, Raffaella y Francesca. Le había dicho a la Paramount que aquel iba a ser un film mucho más personal que su trilogía anterior («Un film para mí mismo antes que para el público, una *reacción* a mi obra anterior»). Quedaba descartado «usar mis antiguos guionistas», informó a los hombres que ponían el dinero. También habría tan poca huella como fuera posible de la línea de montaje de Cinecittà. Leone les había dicho a los estudios que iba a «hacer el nuevo film en un marco que me permitiría prepararme para mi proyecto de *Érase una vez en América*». Charles Bluhdorn, el jefe austríaco de la Gulf and Western (la compañía madre de Paramount), un hombre ostentoso y de corto alcance al que no le gustaba que le contradijeran, se sintió lo suficientemente impresionado por Leone como para dejarle que siguiera a su aire.

Sergio Leone recordaría: «Así que nos reunimos, los tres, y empezamos a soñar juntos. Muy pronto Dario Argento se sintió superado, pero Bernardo y yo seguimos y seguimos, haciendo siempre referencia al cine norteamericano que admirábamos. Y se convirtió en algo parecido a un partido de tenis entre él y yo. Argento permaneció como espectador, contemplando nuestros intercambios. Daba buenos consejos y, sobre todo, era una buena compañía. Debería decir que en aquellos primeros estadios no puse nada por escrito. Eran simples conversaciones en el transcurso de las cuales yo actuaba en el papel de abogado del diablo. No deseaba convertir la discusión en un borrador, por miedo a sentirme demasiado satisfecho con el resultado. Prefería tener la libertad de cuestionármelo todo antes de comprometerme a nada»[7].

Según Leone, este proceso se prolongó durante unos dos meses. Bertolucci recuerda tres o cuatro, Argento seis. Desde luego, Argento se entusiasmó con aquella colaboración: Leone había «comprendido que el cine estaba cambiando y que había necesidad de gente que no contara las mismas historias de la misma forma de siempre: en nuestro tratamiento pusimos imágenes y sensaciones visuales antes que mucho diálogo. Puesto que sólo acabábamos de empezar, rebosábamos de ideas surgidas de nuestro interior que habían estado gestándose durante muchos años. Se habló mucho, vagamente, sobre la historia [...]. Hablábamos de ese plano en particular, de ese viejo film, todo a fin de mantenernos en funcionamiento»[8]. Bertolucci recuerda que Leone pensaba también en *Érase una vez en América* y que

aún estaba resentido por la reciente reacción de los estudios a su proposición. El tema de los sueños de Hollywood y la realidad histórica, que había madurado, de una forma un tanto vaga, de "The Hoods", estaba muy presente en su cabeza. Al parecer su conversación pasaba de «una gran sofisticación a un tipo de vulgaridad muy italiano, una combinación que nunca antes había ocurrido en la cinematografía italiana [...]. Leone es extraño, tiene una naturaleza doble. Quiere ser una especie de Visconti –parte de un mundo elegante, suntuoso, aristocrático– para poder rodar un *western* como lo hubiera hecho Visconti. Por otra parte, su ideología básica es una visión completamente infantil de la vida. Así que a veces este hombre del Oeste era simplemente como un niño que tenía acceso a la dinámica de la imaginación [...]. Y Leone es vulgar y genial como Visconti, aunque uno proceda de la aristocracia lombarda y el otro de la pequeña burguesía romana»[9].

En cuanto al enfoque, las conversaciones parecían estar centradas en los muchos significados de la frase «*C'era una volta il West*» (el título del film en Italia: "Érase una vez el Oeste"). El tema central del proyecto tenía que ser la llegada de la *civilización* y el *progreso* a la frontera rural, en la forma del ferrocarril transcontinental. No había nada particularmente original en ello: de hecho, el escritor Frank Gruber había catalogado la fórmula del "Caballo de Hierro" como una de las siete tramas básicas en el género del *western*. Pero el interés particular de Leone en la historia era explorar la relación entre la ficción popular («Érase una vez...») y sus bases históricas («...el Oeste»), lamentándose al mismo tiempo del final de la Edad de Oro y del *western* como fábula. Era algo más cercano a los laberintos de Jorge Luis Borges que al tratamiento estándar de Hollywood.

En *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924), de John Ford, el "tendido de la vía" había sido una historia épica de ingenio y resistencia norteamericanas, dedicada a Mr. Lincoln. El ferrocarril era un símbolo de la nueva nación en sí, que había unido a inmigrantes irlandeses, italianos y chinos, y a los norteamericanos que habían luchado en el bando tanto confederado como de la Unión, en una inspiradora finalidad común. *Unión Pacífico* (*Union Pacific*, 1939), de Cecil B. de Mille, había contado una gran historia norteamericana de aventuras que contenía trenes desbocados, choques espectaculares, ataques de los indios de las llanuras y un montón de melodrama, que alcanzaban su clímax en una aerodinámica locomotora de los años treinta (símbolo de modernidad y progreso) lanzándose hacia un rosado futuro. En el más reciente tratamiento a escala épica, el episodio "El ferrocarril" de *La conquista del Oeste* (1962), dirigido por George Marshall y Henry Hathaway, la carrera entre la Union Pacific y la Central Pacific había sido representada a través de las tres cámaras del Cinerama como un estadio importante en la conquista del territorio, «a la naturaleza y al hombre primitivo». *La conquista del Oeste* llegaba a la conclusión de que el «tendido de la vía» era otro ejemplo de «la forma que tienen

los norteamericanos de hacer realidad sus sueños» y, como tal, las ventajas y los beneficios estaban manifiestamente destinados a superar las pérdidas.

El punto de partida de Sergio Leone era muy distinto: «La idea básica era usar algunas de las convenciones, artificios y ambientes del *western* norteamericano, y una serie de referencias a *westerns* individuales, para contar *mi* versión de la historia del nacimiento de una nación»[10]. «Mi elección era una provocación [...]. *Hasta que llegó su hora* empezó bajo el pretexto de una historia simple con personajes convencionales, como un intento de reconstruir la Norteamérica de aquella época, para verla vivir sus últimos momentos [...]. Situamos esos personajes en un contexto épico, el del primer *boom* económico que iba a hacer que la gran época romántica del *western* desapareciera.» Así, reuniones sobre la historia empezaron con debates acerca de la confrontación entre los héroes del *western* ("una antigua raza") y la nueva era del *boom* del ferrocarril, y la supervivencia a través de memorables imágenes de cuentos de hadas infantiles de *cowboys* y pistolas en el complejo mundo de los adultos. El tema de "el mundo que hemos perdido" los condujo un poco inexorablemente al territorio de Luchino Visconti, aunque Bertolucci recuerda: «El mío era el Visconti melodramático, de comportamiento llevado al exceso, y también de una cierta sensación de culpa de clase. Mientras que para Sergio, Visconti tendía a ser un punto de referencia para una *mise en scène* elegante»[11].

En una de las escenas más conocidas de *Hasta que llegó su hora* tal como fue finalmente filmada, la conexión con Visconti era quizá más profunda. El climático duelo entre Frank, el hombre del ferrocarril que tiene ambiciones de convertirse en hombre de negocios, y Armónica, el último de los individualistas de la frontera, es presentado a través de una solemne discusión sobre la edad de oro, que muy pronto será destruida por oportunistas como Morton, el magnate de los ferrocarriles. «Vendrán otros Morton y la matarán», afirma Armónica. Esta discusión es puntuada por los disparos del equipo del ferrocarril que coloca las vías y tiene su contrapartida visual en el plano con el que termina el film. Mientras el tren sale de la nueva ciudad, Armónica cabalga hacia las colinas con el cadáver del bandido Cheyenne a la grupa. Aquéllos cuyo destino es dejar sitio al avance tecnológico no sólo prevén su propio destino, se resienten de él. El momento recuerda "El gatopardo" (1958), la novela de Lampedusa, en la cual Don Fabrizio, Príncipe de Salina, se da cuenta de que en una Italia unificada el Sur feudal se verá minado por el progreso del Norte: «Éramos los leopardos y los leones; quienes ocupen nuestro lugar serán pequeños chacales, hienas [...], y todo el conjunto de nosotros, leopardos, chacales y ovejas, pensaremos en nosotros mismos como en la sal de la tierra». Armónica no es un aristócrata (al menos, no en el sentido de Visconti) y su lamento no tiene el tono reaccionario del de Don Fabrizio, pero los sentimientos son similares. En algunos momentos de las reuniones, el Leone que coleccionaba cuadros y esplén-

didas antigüedades parecía ocupar el centro del escenario. En otro, el aficionado al *western*, el Leone *regresivo,* ocupaba su lugar. «A veces Leone me daba la impresión –dice Bertolucci– de que preparar un film era como jugar a los *cowboys* cuando uno es un niño.» Dario Argento recuerda la importancia del juego: «Sergio hacía mímica. Es un gran mimo porque no habla muy bien el inglés pero dice que imagina el inglés. Explica los objetos, como las pistolas, con mímica; y también nosotros, como niños, jugábamos con pistolas como americanos». Para Argento, el espíritu era contagioso: «Me compré una pistola, un colt [...], auténtico. Necesitaba sentir el peso. Así, solo en mi casa, jugaba con la pistola, dándole vueltas y vueltas en mis manos. También me compré un sombrero de *cowboy* y solía ponérmelo delante de un espejo. Todo lo hacía para intentar encajar en el espíritu de las cosas». Gradualmente, el trabajo iba adquiriendo rigor: «Bernardo y yo elaboramos un sistema para compartir el trabajo, y cada uno de nosotros elegía escribir las cosas en las que estaba más *metido,* y luego las amalgamábamos todas. Sergio nos escuchaba y a veces decía algo para corregirnos; y porque era un maestro en aquel tipo de juego, creíamos profundamente en todo lo que estaba diciendo [...]. Leone me fascinaba cuando, por ejemplo, describía *exactamente* por anticipado los movimientos necesarios de la cámara para una escena determinada: para mí era como Dante declamando sus versos»[12].

Finalmente, la historia de *Hasta que llegó su hora* empezó a tomar forma. Por aquel entonces Leone había visitado Estados Unidos varias veces. Había efectuado una vuelta en un *jeep* alquilado por los desiertos de Colorado, Arizona y Nuevo México. Incluso había hecho un *tour* guiado por Monument Valley, en la frontera Arizona-Utah, con Tonino Delli Colli, que todavía recuerda «a Sergio contándome excitadamente casi todos los planos de los films de John Ford: "Lo tomó desde este ángulo. Situó la cámara aquí". Y todo estaba en su cabeza»[13]. Sus colaboradores, sin embargo, sólo podían recurrir al celuloide. Argento recuerda: «Nuestro *western* iba a ser con toda seguridad distinto de los modelos norteamericanos, porque somos italianos y conocemos el *western* sólo a través de las películas [...], a través de John Ford, Tony Mann y Nicholas Ray»[14].

Para Bertolucci, la cinefilia era una extensión del juego: «En esos días les encantaba introducir citas, y yo solía decirme: "Sería maravilloso si un director del talento de Leone citara sin saberlo, con toda su inocencia [...], citas que, en vez de ser deliberadas, simplemente se produjeran". Es posible que para un par de citas consiguiera que lo hiciese»[15]. ¿Qué pensaría Sergio Leone de esto, cuando luego lo descubriera? «¡No le gustaría que le dijera que había referencias allí que él no había reconocido!» Bertolucci, al parecer, provocaba a Leone y «este se ponía furioso y decía: 'Sabía que estaba ahí'. 'No –decía yo–, no lo sabías'. 'Lo sabía'. 'No lo sabías'». Los films clave que iniciaron este juego postmodernista eran *Johnny Guitar* (*Johnny*

Guitar, 1954) de Nicholas Ray, que Bertolucci había calificado en una celebrada crítica como «el primero de los *westerns* barrocos», y que recuerda como «una de las referencias más explícitas en *Hasta que llegó su hora*»; *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) de John Ford, que inspiró la «masacre familiar» en el rancho McBain; «todos esos films acerca de la construcción del ferrocarril, como *El caballo de hierro* y *Unión Pacífico*; *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) de John Ford para el conflicto entre las presiones políticas y el áspero individualismo del Oeste; *El último atardecer* (1961) de Robert Aldrich, al que Bertolucci se referiría más tarde en su propia *La estrategia de la araña* (*La strategia del ragno*); *Raíces profundas* (1952) de George Stevens, por sus cualidades míticas autoconscientes y su secuencia del funeral, y *Los siete magníficos* (1960) de John Sturges, que confirmó la elección de Charles Bronson para interpretar a Armónica, y que animó a Dario Argento a reescribir su argumento, dos veces, en posteriores guiones para *westerns* italianos[16].

Pero las películas eran simplemente el catalizador para un debate más amplio. Como explicó Leone: «Para esta 'danza de la muerte' deseaba tomar todos los personajes más estereotipados del *western* norteamericano [...], ¡prestados! La más espléndida prostituta de Nueva Orleans; el bandido romántico; el asesino que es medio hombre de negocios, medio asesino, y que desea meterse en el nuevo mundo de los negocios; el hombre de negocios que sueña que es un pistolero; el vengador solitario. Con esos cinco personajes de lo más estereotipado del *western* norteamericano deseaba rendir un homenaje al *western* al mismo tiempo que mostraba las mutaciones que la sociedad norteamericana estaba sufriendo en aquella época. Así que la historia era sobre un nacimiento y una muerte. Antes incluso de que aparecieran en escena se sabía que estos personajes estereotipados estaban muriéndose en todos los sentidos, física y moralmente [...], víctimas de la nueva era que estaba avanzando». La meta última de Leone era ni más ni menos que un «fresco cinematográfico sobre el nacimiento de América»[17].

Así, a un cierto nivel, *Hasta que llegó su hora* se convirtió en una antología de escenas *trilladas* y clichés visuales que abarcaban toda la historia del *western* de Hollywood desde la época muda hasta los *westerns* de culto "psicológicos", "neoclásicos", de los años cincuenta y principios de los sesenta. Sin embargo, iba más allá de los simples *westerns*. Según Bertolucci, el nombre "Brett McBain" estaba «tomado de los nombres de los escritores de novelas de crímenes Ed McBain y Brett Halliday: teníamos muchas, muchas oscuras referencias como esa, no sólo de *westerns* sino del cine norteamericano en general»[18]. De la última escena de *Adiós, muñeca* (*Farewell My Lovely*) procedía la frase «De todos modos hacía bien el café». De *El sindicato del crimen* (*Murder Inc.*), la escena en que las manos de un asesino se hacen cargo de afilar una navaja tomándola de la mano de un barbero italiano. En un

momento determinado Frank exclama: «¿Cómo puedes confiar en un hombre que lleva a la vez cinturón y tirantes? Un hombre que ni siquiera puede confiar en sus propios pantalones». Casi copia al pie de la letra a Billy Wilder en *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*). El propio Sergio Leone, como observó Eli Wallach, era también una de las personas que no podía confiar siquiera en sus propios pantalones, lo cual explica por qué esa frase quedó grabada en su mente. De *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown*), de Max Ophuls, quizá le llegó la idea de un recuerdo que «aparece en fragmentos» y que solamente tiene sentido durante el duelo final entre los dos protagonistas principales. Y una de las grandes frases de *Hasta que llegó su hora* («Gente como la que tiene algo dentro –dice Cheyenne a Armónica–, algo que ver con la muerte») trae ecos de *El último refugio* (*High Sierra*) de Raoul Walsh, en la cual Doc Banton (Henry Hull) dice: «Recuerda lo que dijo Johnny Dillinger acerca de los tipos como tú y él..., dijo que simplemente corríais hacia la muerte. Sí, eso es. Sólo corríais hacia la muerte».

Sorprendentemente, el nombre "Sweetwater" (Agua dulce), lugar del rancho de McBain, no fue robado de *El viento* (*The Wind*), la epopeya muda de Victor Sjöström situada en una charca en el desierto del mismo nombre: el equipo no había visto el film. Bertolucci recuerda: «Mirando el mapa de esa parte de Estados Unidos, buscando un nombre que pudiera darle a ese lugar, encontré uno que me gustó mucho: 'Sweetwater'»[19]. La ciudad de ficción de la historia tenía que ser originalmente Abilene (Kansas), pero cuando se decidió incluir un trayecto en un coche de un solo caballo desde la estación del tren hasta "Sweetwater", *via Monument Valley*, el nombre fue cambiado de Abilene a "Flagstone", una referencia a Flagstaff (Arizona). Con referencia al mapa, no tenía sentido, pero es que Jill McBain y Sam *tenían* que pasar sin falta por delante de las colinas de piedra arenisca roja del valle que había sido parte integrante de diez de los *westerns* de John Ford, desde *La diligencia* (1939) hasta *El gran combate* (1964). «Nos basamos en *La diligencia* para Monument Valley, sí», dice Bertolucci. Una vez decidido esto, era cuestión de buscar en el mapa para hallar un destino adecuado: al nordeste de Monument Valley, en el lado de Utah, hay un pequeño pueblo llamado "Sweetwater", el nombre que a Bertolucci le "gustaba tanto". Su *geografía creativa* era algo parecido al proceso por el cual Bertolt Brecht halló la letra para sus canciones sobre "América»" en el Berlín de los años veinte. Según Lotte Lenya, palabras como "Alabama" fueron elegidas por su sonido y por la imagen que conjuraban en las mentes de los jóvenes alemanes radicales, antes que por cualquier asociación *real*[20].

Bertolucci eligió "Sweetwater" con propósitos irónicos: es el lugar del «sueño de toda una vida» de McBain, de la masacre de toda su familia y de las ventajas y desventajas que el ferrocarril trae consigo; para Sam es un «pedazo hediondo de desierto»; para Armónica tiene el aspecto de una «hermosa ciudad». Y, como la ver-

sión de Brecht de América, la historia de "Sweetwater", con su analogía entre hombres de negocios y asesinos, capitalistas y matones, parecía ser tanto acerca de la interminable lucha del capitalismo entre víctimas y depredadores como acerca del conflicto específico del *western* norteamericano entre "barbarie" y "civilización". Bretch escribió –y la frase se hizo famosa– que hallaba «el personaje en principio negativo tanto o más interesante que el héroe positivo [...], porque es interpretado con un espíritu de crítica». El villano del melodrama mostraba al público, a través de sus gestos desmesurados, que estaba distanciado del personaje que interpretaba. En Leone, el jefe de los malvados que destruye el sueño utópico de McBain se convertiría en un ejemplar clásico de su estrategia.

Bertolucci señala que el juego de homenaje al que jugaban los guionistas pretendía plantear también la pregunta «¿Qué es el cine?». Como explicó Sergio Leone, «Deseábamos dar en todo momento sensación de una visión caleidoscópica de todos los *westerns* norteamericanos puestos juntos. Pero hay que cuidarse de que parezca que estás citando por citar. No se hizo en absoluto con este espíritu. Las *referencias* no están calculadas de una forma programada, están ahí para proporcionar la sensación de todo ese fondo del *western* norteamericano con el fin de ayudar a contar este cuento de hadas en particular. Forman parte de mi intento de tomar la realidad histórica –la nueva, despiadada era del *boom* económico– y fundirla con la fábula». ¿Y la afirmación de Bernardo Bertolucci de que Leone no siempre reconocía las *referencias* cuando las había? Leone se mostraba característicamente espinoso en este asunto. «En primer lugar, me gustaría decir que Bertolucci recuerda las cosas menos claramente de lo que debería. Él trabajó en la historia y *no* en el guion del film. Yo tomé todas las decisiones como director, pero él aportó realmente algo personal en su colaboración a la historia. El guion fue preparado, después de que Bernardo trabajara conmigo en el tratamiento durante unos dos meses, a partir de sus sugerencias generales. De hecho yo escribí el guion con Sergio Donati, muy rápidamente por cierto. Llevó menos de un mes»[21]. Y –añadió– aunque las referencias explícitas a los *westerns* de Hollywood tenían la intención de acumular «una visión caleidoscópica de todos los *westerns* norteamericanos puestos juntos», y aunque se suponía a lo largo de todo el film –vía un proceso de intertextualidad que ahora podríamos llamar "posmodernista"– que los espectadores de pago reconocerían las citas más obvias, parte de la finalidad del ejercicio era crear la impresión de que el público estaba viendo un film que habían visto ya antes en alguna parte [...], sólo para sobresaltarles al hacerles entender que nunca habían visto antes la historia contada de aquel modo.

De nuevo era la mezcla de reconocimiento y sorpresa, clichés visuales y *trompe l'oeil*, que Leone reconocía que era la clave para mantenerse por delante de su público.

Dario Argento aprendió su propia lección de la experiencia: «De Sergio aprendí que el cine puede ser básicamente tiempo y ritmo, y esto me ha obsesionado tanto desde entonces que en mis propios films lo cronometro todo aunque no lo utilice necesariamente en la posproducción [...] Aprendí acerca del autor como un personaje más en el film –que está siempre en el plató y siempre deja sentir su presencia–, lo mismo que Godard estaba buscando casi al mismo tiempo»[22].

A un cierto nivel, *Hasta que llegó su hora* está estructurado alrededor de una serie de a menudo irónicas inversiones de famosos momentos del *western* hollywoodiense. Los tres *pistoleri* aguardan en la estación de Cattle Corner a que el héroe (antes que el villano) llegue en el tren del mediodía (que, por supuesto, lleva dos horas de retraso desde Flagstone). El nombre del villano es "Frank", como lo era en *Solo ante el peligro*. El pequeño Timmy McBain va de caza con su papá, como el pequeño Joey Starrett con su rifle de madera en la secuencia de apertura de *Raíces profundas*. Pero esta vez, en lugar del salvador con el sombrero blanco cabalgando a la vista del espectador por entre la cornamenta de un ciervo, tanto padre como hijo son brutalmente tiroteados. Una serie de siniestros portentos –cigarras callando bruscamente, perdices alejándose volando por entre la salvia, urogallos cloqueando excitados– anuncian, no la llegada de los guerreros comanches al rancho de los Edward (como en *Centauros del desierto*), sino la aparición de una pandilla de asesinos a sueldo empleados por la compañía del ferrocarril de Morton.

Pero la inversión más importante, que impregna todo el film, es la gramática visual, y la ideología, de los *westerns* de John Ford. En este aspecto, *Hasta que llegó su hora* puede ser interpretado como una contribución clave al *momento* cinematográfico europeo de finales de los años sesenta, cuando cineastas cinéfilos hicieron evolucionar una forma de cine crítico (una expresión que a Leone no le gustaba demasiado) y que hacía referencia a la obra de los directores de Hollywood sobre los que habían escrito. Los románticos elogios de la primera generación de "Cahiers du Cinéma" habían dejado paso a una perspectiva más analítica. Lo que Claude Chabrol era a Hitchcock y Bertolucci al *film noir*, lo mismo era Leone en *Hasta que llegó su hora* con respecto a Ford: «John Ford es un cineasta cuyo trabajo he admirado enormemente, más que el de ningún otro director de *westerns*. Casi podría decir que pensaba en él cada vez que tomaba en consideración la posibilidad de hacer un *western*. Estaba muy influenciado por la *honestidad* y la *orientación* de Ford. Porque era un inmigrante irlandés que estaba lleno de gratitud hacia Estados Unidos de América. Ford estaba también lleno de optimismo. Normalmente, sus principales personajes miraban hacia un futuro rosado. Si a veces desmitifica el Oeste, como yo había intentado hacer en mis tres primeros *westerns*, siempre es con un cierto romanticismo, lo cual constituye su grandeza pero al mismo tiempo le lleva bastante lejos de la verdad histórica (aunque menos que la mayoría de sus directo-

res de *westerns* contemporáneos). Ford estaba lleno de optimismo, mientras que yo, por el contrario, estoy lleno de pesimismo»[23].

De su deuda hacia Ford, Leone añadiría: «Existe también aquí una influencia visual, porque él era quien intentaba hallar con más cuidado una auténtica imagen visual que reflejara "el Oeste". El polvo, las ciudades de madera, el vestuario, el desierto. El film de Ford que más me gusta –porque es el que nos lleva más cerca de los valores compartidos– es también el menos sentimental: *El hombre que mató a Liberty Valance*. Ciertamente tuvimos en cuenta esto cuando estábamos preparando *Hasta que llegó su hora*. ¿Por qué? Porque Ford, finalmente, a la edad de casi 65 años, comprendió de qué va el pesimismo. De hecho, con ese film Ford consiguió tragarse todas sus anteriores palabras acerca del Oeste, todo el discurso que había estado promocionando desde el principio mismo de su carrera. Porque *Liberty Valance* muestra el conflicto entre las fuerzas políticas y el héroe individualista y solitario del Oeste [...]. Amaba el Oeste y con ese film finalmente lo comprendió. Alguien me señaló que *Liberty Valance* era también un *triello* como los de mis historias [...], un duelo a tres bandas entre Stewart, Wayne y Marvin»[24].

En su *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948), Ford había observado: «Es bueno para el país tener héroes a los que admirar». Pero cuando dirigió *El hombre que mató a Liberty Valance* en 1962, su famosa frase al director del periódico («Esto es el Oeste, señor. Cuando la leyenda se convierte en hecho, imprima la leyenda») evidenciaba una visión mucho más oscura. El senador Ransom Stoddard (James Stewart) ha hecho su carrera política a partir del hecho de que fue el hombre que mató al malvado *fuera de la ley* Liberty Valance (Lee Marvin) y así ayudó a domar la salvaje frontera. Lo que ocurrió realmente fue que el *héroe solitario* Tom Doniphan (John Wayne) disparó contra Valance escondido en las sombras durante el climático duelo entre Ransom y Liberty.

A lo largo de todo el film, que está construido alrededor de un largo *flashback* interrumpido por el duelo, Ford parece mostrarse nostálgico de los viejos días incluso mientras celebra la llegada de la ley y el orden al Oeste. Empieza con un caballo de hierro entrando en la ciudad de Shinbone, eructando humo negro, y termina con ese mismo caballo de hierro volviendo al Este: con Stoddard a bordo, meditando acerca de una nueva ley sobre irrigación que transformará el paisaje. Su esposa Hallie (Vera Miles) dice: «Hubo un tiempo en el que esto era salvaje. Ahora es un jardín. ¿No estás orgulloso?». Cuando se le preguntó acerca de por qué su visión del Oeste se había ido volviendo cada vez más pesimista con los años, John Ford replicó: «Si nuestros antepasados pudieran vernos ahora, se sentirían amargamente avergonzados». Pero Leone estaba equivocado al sugerir que su desilusión había surgido a la superficie repentina e inexplicablemente en *Liberty Valance*. Ya había estado presente desde *Centauros del desierto* (en 1956), si no antes, y parecía refle-

jar la creciente depresión de Ford respecto a la industria cinematográfica como un todo[25].

La secuencia de *Hasta que llegó su hora* en la que Sergio Leone se refiere más explícitamente a Ford, y a la destrucción de su sueño utópico a causa del ferrocarril, ocurre cuando Armónica y Cheyenne están examinando el conjunto de las maderas que habían sido entregadas a la granja de Brett McBain. Toman las medidas de lo que será la estación del ferrocarril. El edificio de la granja de Sweetwater, centro de la pequeña comunidad de los McBain, forma el fondo de la escena. Armónica imagina la estratagema del irlandés McBain («Sabía que más pronto o más tarde el ferrocarril que llegara a través de Flagstone continuaría hacia el Oeste. Así que examinó toda la región hasta que encontró su pedazo de desierto. Nadie lo quería, pero él lo compró. Luego se apretó el cinturón y aguardó durante años»). Cheyenne lo capta rápidamente: «Ajá, no era un tonto nuestro amigo muerto, ¿eh? Iba a vender este pedazo de desierto por su peso en oro, ¿verdad?». A lo cual la respuesta es: «Uno no *vende* el sueño de su vida». McBain es «nuestro amigo muerto» porque agentes de la compañía del ferrocarril lo han masacrado a él y a toda su familia [...], la forma más extrema de lo que realmente debió de ocurrirle al «sueño de toda una vida» y a la comunidad utópica que lo sostenía en los films de John Ford.

Al final de *Hasta que llegó su hora*, los *trillados estereotipos* del *western* ya no tienen utilidad. El magnate del ferrocarril Mr. Morton, que ha intentado sin éxito adoptar los métodos de un pistolero, nunca llega a ver el Pacífico: en su lugar, muere arrastrándose como un caracol hacia un charco en medio del desierto..., la orina de su propia jadeante y resoplante locomotora. La endecha que acompaña su funeral es la misma música que suena antes, cuando contempla añorante un cuadro del océano. Frank nunca consigue lograr la transformación de pistolero a hombre de negocios. A su muerte, descubre que es «sólo un hombre», y descubre también exactamente quién es su némesis; la armónica, metida por la fuerza en su boca, hace sonar sus últimos jadeos de muerte. Cheyenne, el bandido romántico mexicano, le pide a Armónica que vuelva la cabeza hacia otro lado mientras muere, cosido a balazos, justo fuera de la vista de Sweetwater. La contradanza de la comunidad de John Ford se ha convertido en una danza de muerte. Armónica se aleja cabalgando hacia las montañas, lejos de la "hermosa ciudad", ahora un anacronismo. Todos formaban parte de la retórica del *western* norteamericano y todos han interpretado sus papeles en el escenario del desierto, sólo para ser destruidos por los procesos históricos.

Es decir, todos excepto uno..., Jill McBain. Mientras los otros desarrollan sus papeles asignados y luego se marchan saludando con la cabeza, ella al menos tiene un papel útil, con una finalidad: cuidar de los sedientos trabajadores del ferrocarril. Mientras a su alrededor se disuelven las mitologías, ella es cada vez más ella misma.

Por una sola vez en su carrera cinematográfica, Leone situó un personaje femenino en el centro de la acción. El mundo de sus tres primeros *westerns*, y sus imitadores, era exclusivamente masculino. Con sólo una o dos excepciones, las mujeres estaban relegadas a los papeles de putas, pechugonas recepcionistas de hotel, queridas de los *bandidos* o silenciosas viudas mexicanas viviendo en pueblos de adobe en las afueras de la ciudad. Seguro, los italianos consiguieron convertir a la heroína del *western* viejo estilo en algo definitivamente superfluo. Pero en el proceso simplemente rasparon, en palabras del crítico Andrew Sarris, «el delgado barniz de la adoración a la Virgen» para revelar una misoginia «nunca rozada ni siquiera remotamente en los más salvajes de los *westerns* freudianos de Hollywood»[26].

Leone había pretendido mostrar a Clint Eastwood en la cama con una mujer mexicana, en una corta secuencia de *El bueno, el feo y el malo*, pero aunque la filmó y se publicaron fotos de prensa de ella, la secuencia fue eliminada en el montaje final. Lo mismo ocurrió con una secuencia de *La muerte tenía un precio* en la que Eastwood se va a la cama con una recepcionista de hotel. Era como si el reservado e icónico héroe resultara de alguna forma disminuido si mostraba su vulnerabilidad de esa forma. Enfrentado a acusaciones de misoginia, Sergio Leone solía responder que sus films eran míticos: homéricos incluso, preocupados por «un mundo simple de aventura y de hombres no complicados [...], un mundo masculino». Afirmaba que, en el auténtico Salvaje Oeste, «el problema esencial era sobrevivir, ¡y las mujeres eran un obstáculo a la supervivencia!». En todos sus comentarios sobre sus investigaciones históricas, ni una sola vez mencionó los estudios sobre las mujeres pioneras (la reproducción de biografías, cartas y diarios; la publicación de historias de mujeres de la frontera) que justamente empezaban a emerger a finales de los años sesenta. Desdeñaba regularmente el descuidado tratamiento que se daba a los personajes femeninos en los *westerns* clásicos de Hollywood: «Desde que era un niño pequeño he visto un montón de *westerns* de Hollywood donde, si eliminabas el papel femenino del film en una versión desarrollada en tu propia cabeza, el film se volvía mucho mejor». Raffaella, la hija de Leone defiende la aparente indiferencia hacia las mujeres exhibida en sus films: «Cuando se le preguntaba por qué las mujeres tenían un papel tan pequeño en sus films, decía: 'Ya tenemos a tres mujeres fuertes en casa –Carla, Raffaella y Francesa–, ¡y quizá esa sea la razón!'» Carla añade: «Las mujeres tenían un papel esencial en su vida, así que en sus films no podía simplemente mostrarlas como un decorado más»[27].

Puesto que Leone estaba decidido a saltar por encima de las convenciones del *western*, era apropiado en esta ocasión centrar el film en una mujer poderosa y llena de recursos. «Jill representa el agua, la promesa del Oeste, la trama gira alrededor de ella y ella es la única que sobrevive.» Pero parece que Leone no *inventó* en absoluto este aspecto de la historia. Fue Bernardo Bertolucci: «Todavía me siento

muy orgulloso de mi contribución a ese tratamiento. Convencí a Leone de introducir por primera vez el personaje de una mujer. De que aceptara ese personaje y se lo tomara en serio. Trabajé duramente en ello»[28]. Llevó a Leone a ver *Johnny Guitar*, un film que se centra en dos notables mujeres. Pero todavía podía ser una lucha montaña arriba: «Hablé con él sobre una escena [que implicaba a Charles Bronson, tras recobrarse del tiroteo en Cattle Corner Station. Fue filmada, pero eliminada de la versión final]. El héroe entra en un pequeño hotel, se echa sobre la cama y dice a la muchacha: 'Quítame las botas', y ella empieza a masajear sus pies. Esto podría ser el inicio de un encuentro erótico. Pero Leone me interrumpió: 'Sí, sí. Le masajea lentamente los pies, muy lentamente [...], y *él se queda dormido*'. Tenía una tendencia a neutralizar la posibilidad de una relación sexual».

En otros aspectos –recuerda Bertolucci– a Leone no se le escapaba una. «El tratamiento decía que Claudia Cardinale 'aparece por primera vez cuando desciende del tren, y va vestida a la última moda de Nueva Orleans". Leone dijo: "La puerta del vagón del ferrocarril se abre. Enfoque sobre los escalones del tren. Los pies aparecen a la vista, luego la cámara queda cubierta por la falda, y nos damos cuenta de que ella no lleva calzones'. Pienso que esto es hermoso: una persona que es inmediatamente connotada, o delineada, por su sexo»[29].

Como recuerda Bertolucci, Vienna, el personaje de Joan Crawford en *Johnny Guitar*, fue el modelo cinematográfico para Jill McBain. Claudia Cardinale confirma esto. Jill es la dama oscura que se transforma en la hermosa dama. Una recia figura en el *western* clásico es la "chica del salón de baile" (como el Hollywood de la postguerra la llamaba eufemísticamente) que viaja al Oeste para escapar de su pasado. Normalmente vive apartada del resto de los ciudadanos *respetables,* y así está más dispuesta y capaz de comprender los conflictos morales del héroe, de ofrecer su simpatía y hacerle recuperar el compromiso con su *cruzada.* Sin embargo (al contrario que el héroe, habitualmente), ella se siente profundamente comprometida hacia los valores de la ciudad. Jill McBain se desarrolló evidentemente a partir de esta recia figura. Ha venido a Sweetwater desde uno de los más espléndidos prostíbulos de Bourbon Street. Al principio reacciona a las amenazas que encuentra, comportándose como lo hubiera hecho allá en Nueva Orleans: «Si quieres, puedes tomarme encima de la mesa y divertirte [...], e incluso llamar a tus hombres. Bueno, ninguna mujer ha muerto nunca a causa de esto. Cuando hayas terminado, seré exactamente igual a como era antes [...], con sólo otro sucio recuerdo». Pero confía en Cheyenne cuando llega a conocerlo mejor, espera que las cosas mejoren. Describe su encuentro con McBain, «que parecía un buen hombre: ojos claros, manos fuertes. Y quiere casarse contigo, lo cual no ocurre a menudo. Y dice que es rico, lo cual no hace ningún daño. Así que piensas: 'Maldita seas, Nueva Orleans. Ahora diré sí e iré a vivir al campo. Después de todo no me importará darle media

docena de chicos. Ocuparme de la casa. Hacer algo, qué demonios [...]'». «Te mereces algo mejor», responde Cheyenne. «El último hombre que me dijo eso está enterrado ahí fuera», es la respuesta de Jill.

Durante este largo intercambio, alternado con una discusión entre Morton y Frank, resulta claro que al desarraigado Cheyenne le gustaría desesperadamente tratar a Jill como una especie de madre sustituta. Cuando él se prepara para marcharse, observa sentimentalmente: «¿Sabes, Jill?, me recuerdas a mi madre. Era la puta más grande de Alameda y la mujer más espléndida que haya vivido nunca. Fuera quien fuese mi padre, durante una hora o durante un mes, tuvo que ser un hombre feliz». En su último encuentro, hacia el final de la historia, confía aprobadoramente: «Mi madre solía hacer el café de esta forma..., caliente, fuerte y bueno». Por aquel entonces, Jill ya ha superado su desilusión inicial y ha decidido quedarse: ha cambiado de prostituta a pionera, creyendo a regañadientes en la promesa de la nueva ciudad del Oeste.

Jill se convierte también en la "madre tierra" para los vehementes y cansados equipos del ferrocarril que trabajan justo fuera de su nuevo hogar: una idea muy italiana (Claudia Cardinale había aparecido cinco años antes como "la joven muchacha de los manantiales" que ofrece agua fresca al deprimido director cinematográfico Marcello Mastroianni, ayudándole a "recuperarse a la vida" en el film *Fellini ocho y medio* [*Otto e mezzo*] de Federico Fellini). En realidad van preparándola cuidadosamente para este papel a lo largo de todo el film. Cheyenne la ayuda a preparar y encender un fuego. Armónica le impide hacer las maletas y regresar a Nueva Orleans: la despoja de "la última moda" que lleva y la hace vestirse con ropa mucho más práctica para ir a buscar agua del pozo de Sweetwater. Esta extraordinaria secuencia, que en un momento determinado parece presagiar una violación, muestra también a Armónica como el protector de Jill: el cambio de ropa elimina todo rastro de encaje blanco del vestido oscuro, de modo que no pueda convertirse en un blanco fácil para los pistoleros de Frank. Todavía sigue llevando sus prácticas ropas de trabajo cuando Cheyenne se despide finalmente de Jill dándole una suave palmada en el trasero..., un gesto que lo asocia con los trabajadores de fuera (sus *hijos*) que, le advierte tímidamente, pueden intentar ocasionalmente lo mismo («No puedes imaginar lo feliz que esto hace sentirse a un hombre [...]. Haz como que no pasara nada»). Mientras entra el tren, y Armónica y Cheyenne salen, el equipo del ferrocarril se agrupa alrededor de Jill y entramos en el terreno de la historia.

Finalmente, sin embargo, mientras que el comportamiento de todos los personajes *masculinos* influyen sobre los acontecimientos, Jill McBain permanece como una figura reactiva, más bien pasiva. En ningún estadio de la historia, hasta el mismo final, toma ella la iniciativa. Pero su función en el film es crucial: pone de relieve todos los demás *estereotipos trillados,* y es el único personaje que sobrevive y se ajusta al

mundo moderno. Sin embargo, Leone presenta su supervivencia al final con ambigüedad: «Desde un punto de vista es optimista, en el sentido de que ha nacido una gran nación... Ha sido un parto difícil, pero toda la violencia ha hecho posible la grandeza. Desde otro punto de vista es pesimista, indudablemente, porque el Oeste ha dejado paso al gran matriarcado norteamericano, la adoración a 'mamá'. Norteamérica ha llegado a basarse en esto, y la llegada del ferrocarril anuncia el inicio de un mundo sin cojones. La gran fuerza en la vida norteamericana –parte de su formidable éxito en la historia– se basa en mujeres con cojones de hierro, por así decirlo. Estoy completamente seguro de que la abuela de Rockefeller salió de una casa de putas de Nueva Orleans»[30].

El resultado final de las muchas reuniones sobre el guion que implicaron a Leone, Bertolucci y Argento fue un tratamiento, o argumento, consistente principalmente en descripciones, sugerencias de imágenes visuales y acotaciones. Bertolucci lo recuerda como «enorme [...], como unas trescientas páginas». Por aquel entonces le fue ofrecida la oportunidad de dirigir un film de media hora sobre mitos del teatro, con Julian Beck y miembros del Living Theatre. Fue titulado *Il abete nudo* y más tarde retitulado *Agonia*, como parte del film de episodios *Amore e rabia*. «Puesto que deseaba enormemente hacer un film propio, me divorcié del equipo», recuerda Bertolucci. Hizo *Partner* (*Partner*), adaptado de la novela de Dostoievski "El doble", en el cual el estilo de Godard de mediados de los 1960 se aliaba con algunos de los movimientos de cámara de *Hasta que llegó su hora*.

Dario Argento pasó directamente a colaborar en los guiones de varios *westerns* italianos. En uno de ellos, *Un ejército de cinco hombres* (*Un esercito di cinque uomini*), dirigió algunas secuencias; y, en 1969, se sintió preparado para su debut como director con un film de suspense hitchcockiano titulado *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*). Fue –confiesa ahora– la experiencia de trabajar en *Hasta que llegó su hora* la que lo puso en su camino: «Tuve la suerte de trabajar cerca de Leone. No creo que él deseara particularmente ser mi maestro: no es el tipo de persona que se rodea de aprendices, pero sus conocimientos se transmiten por sí mismos [...]. Cuando empecé con mi film de debut, seguí la lección de Sergio y recluté a una serie de principiantes, entre los cuales estaba el director de fotografía Vittorio Storaro... Sin embargo, para la música llamé a Ennio Morricone. Esta fue otra cosa que aprendí de Sergio»[31].

Las reuniones tuvieron lugar de enero a abril de 1967. En medio de este período, el 9 de marzo, Carla Leone dio a luz una hija, Andrea. Fue una suerte que Sergio hubiera llamado ya a su compañía productora Rafran, porque el nombre de Andrea pudo ser incorporado así a ella..., para unirse al de Raffaella y Francesca. O quizá Leone ya tuvo eso en mente todo el tiempo. Sergio Donati apuntó que «tenía que llamarla Andrea; o eso, o cambiar el nombre de la compañía»[32].

Pero Donati se sentía ahora muy amargado. Había pasado meses trabajando sin que su nombre apareciera en los créditos en *El bueno, el feo y el malo* con la promesa de escribir el guion del siguiente film de Sergio Leone. Pero no había vuelto a saber nada desde diciembre: «Rechacé todas las ofertas. Y aguardé: enero, febrero, marzo, cerca del teléfono... Y entonces supe que estaba trabajando con Argento y Bertolucci. Pero ni una palabra. Y luego, a finales de abril, ¡ring, ring! Sergio me dijo: 'Los dos intelectuales han abandonado el trabajo. ¿Cómo podemos seguir adelante y hacer una película?'. Parecía decepcionado con ellos. Yo estaba muy ofendido»[33]. Esta sensación se hizo más profunda cuando Donati oyó a Leone referirse como desechándolos a «mis viejos guionistas» (Vincenzoni y Donati). En opinión de Donati, puede que Leone se «diera cuenta de que el cine estaba cambiando», que era tiempo de hablar de Brecht y de 'Cahiers du Cinéma', pero que eso no le absolvía de su obligación hacia los guionistas que le habían ayudado a hacerse un nombre. «Así que permanecí con Sergio dos semanas, juntos, para crear el esqueleto, el perfil, para contarse el uno al otro muy claramente las escenas. En realidad fue como una farsa. Nunca me reuní con Bertolucci y Argento durante aquel tiempo. La historia que habían producido no era tan gigantesca. Tenía ochenta páginas. Luego escribí todo el guion en veinticinco días, creo. Trabajando como un condenado, sin apenas levantarme de la silla. Y tuve que reescribir sólo dos cosas. Si leen ustedes el guion de rodaje, todo fue rodado exactamente como estaba en el guion. Incluida la mosca de la estación»[34].

La razón de que Sergio Donati haga hincapié en «la mosca», es que Dario Argento, posteriormente, afirmó que este aspecto de la secuencia de apertura era idea suya; y, además, que había metido mano en el "guion" mucho más allá del simple tratamiento inicial[35]. Esto todavía enfurece a Donati, que señala que Argento ni siquiera pudo decir nunca con certeza qué color tenía la cubierta del guion, porque nunca puso sus ojos en él. «Estoy muy furioso por el comportamiento de Argento: Bertolucci, sin embargo, siempre dijo la verdad»[36].

Así pues, ¿cuál era el estado del tratamiento cuando Donati lo recibió? «Todas sus intenciones estaban ahí dentro, pero era lento y retórico [...]. No era Sergio Leone. Había muy buenas intenciones, pero no sustancia.» Donati, cuyas primeras ficciones revelan una inclinación hacia lo romántico, inyectó algo de este aroma al guion. Previamente había escrito un tratamiento para un *western*, en el cual el protagonista, sin que lo sepa el público ni la gente de la ciudad, se está muriendo lentamente a lo largo de veinticuatro horas a causa de una herida de bala en el vientre. Este destino estaba reservado a Cheyenne en el nuevo guion.

> «Lo mejor que hice, supongo, fue dar un significado a la historia de *Hasta que llegó su hora*. Quiero decir, este ferrocarril que une un océano con el otro

es el final de la frontera, el final de la aventura, el final del héroe solitario, y así sucesivamente. Esto formaba muy parte de mí. Y yo inventé al hombre sin piernas, este Mr. Morton que desea alcanzar el otro océano[37].

Elaboré el tipo de guion que le gusta a Leone: con interminables descripciones, diálogo alusivo, largas biografías de los personajes y muchas sugerencias distintas de cómo dirigir las secuencias. A menudo me decía: "Cuando escribas un guion, tienes que darme tantas opciones como puedas". Siempre teníamos que indicar tres o cuatro posibilidades distintas, para que él pudiera elegir cuál utilizar cuando preparaba realmente la escena. Luché contra muchas cosas que están en el film, algunas de las cuales resultaron ser buenas. Por ejemplo, la interminable escena del *saloon* en el desierto, donde no ocurre nada. En cuanto al duelo final, conseguí persuadir a Sergio de que lo hiciera ligeramente más corto que los de sus anteriores films [...], de hecho yo incluso hubiera dejado el duelo fuera del campo de visión de la cámara y simplemente hubiera mostrado las reacciones de Claudia Cardinale»[38].

Algunos elementos del tratamiento sobrevivieron a la transición, en especial los que ocurren antes de que arranque la historia. Cuando Bertolucci vio el film terminado reconoció algunas secuencias: «Había una parte que era milagrosamente similar a lo que yo había escrito. Era la parte donde la familia está aguardando a que llegue Claudia Cardinale y están poniendo tortas en algunas mesas al aire libre. (No había diálogo. Lo escribí pensando en *Centauros del desierto*.) Recuerdo algunas páginas donde había descrito con gran detalle los sonidos de las cigarras, que eran interrumpidos por unos silencios muy preocupantes, y luego las guardapolvos blancos, y las nubes de polvo, de los bandidos que salían de los campos de maíz. Había escrito "campos de maíz" porque había traído el Oeste a mi campo emiliano»[39].

La inusual gestación de la historia y del guion pueden explicar por qué el film final está tan lleno de «citas de todos los *westerns* que amo», o –como Sergio lo señaló– es un mosaico hecho de «referencias a *westerns* individuales». Puede ser vista como la primera película realmente posmodernista, hecha por un cineasta para cineastas. Empieza con *Solo ante el peligro* y *El caballo de hierro*, y avanza hasta *Raíces profundas, Pursued* y *Centauros del desierto*. Los personajes en las primeras secuencias incluyen al escultural actor negro Woody Strode, que trabajó con John Ford; al malo estrábico de incontables *westerns* de los años cincuenta Jack Elam, y a un hombre que toca una armónica, como Lengua Silenciosa en *Yuma* (*Run of the Arrow*) o, como lo planteó Leone, «la armónica de Bronson es también la guitarra de Johnny Guitar». Una vez que Henry Fonda ha aparecido en escena –«el glacial Fonda en mi film es el hijo legítimo de la intuición que aportó John Ford a *Fort*

Apache»– y Jill ha efectuado su recorrido en la calesa a través del Monument Valley, las secuencias intermedias se refieren a *Winchester 73* (el almacén), *Raíces profundas* de nuevo (el funeral), *Johnny Guitar* (la maqueta en madera del ferrocarril) y *El hombre de las pistolas de oro* (la búsqueda de una madre por parte de Cheyenne). El personaje del tullido magnate del ferrocarril Mr. Morton procede de una sucesión de patriarcas confinados en sillas de ruedas que intentan manejar sus propiedades con una vara de hierro en los *westerns* de los años cuarenta y cincuenta. El debate sobre negocios y pistolerismo apunta en dirección a *El hombre que mató a Liberty Valance*, mientras que la preparación de Jill para su papel como aguadora se asemeja a la escena equivalente de *El hombre del Oeste* (*Man of the West*). La inhabitual forma de viajar de Cheyenne en el tren de Morton pertenece a *La pradera sin ley* (*Man Without a Star*), la subasta se refiere de nuevo a *Liberty Valance* y la cautelosa caminata de Frank a lo largo de la calle de Flagstone recuerda *Río Bravo*. La muerte de Mr. Morton es de *Espíritu de conquista*, la conversación de Cheyenne acerca de las palmadas en las posaderas de Jill es de *Jubal* (*Jubal*). Armónica tallando con un cuchillo un trozo de madera es de *Los siete magníficos* y el duelo final está montado justo como el último rollo de *El último atardecer*. El final procede de "el final de la vía" en *El caballo de hierro* de John Ford. En total, hay como unas treinta referencias a otros *westerns* de Hollywood, confirmadas por al menos uno de los participantes en las reuniones de preproducción.

Entre las numerosas citas, también hay un elemento de autohomenaje en el duelo final, como recordaría Leone: «Es ahí donde Lee mata a Gian Maria Volonté en *La muerte tenía un precio*; donde Clint, Eli y Lee se enfrentan mutuamente en *El bueno, el feo y el malo* [...], es ahí también donde Bronson triunfa sobre Fonda. Es la arena de la vida, el momento de la verdad, y es por eso por lo que incluí el plano donde puede verse todo ese paso rocoso detrás de Bronson y Fonda». Leone deseaba primeros planos en Techniscope aún *más* cortos que antes; evidentemente no iba a producirse una *aproximación* con los *westerns* clásicos a través de la música: «Eso es porque los ojos son el elemento más importante para mí. Todo puede leerse en ellos. Cuando Fonda mata a sus adversarios en la calle de Flagstone, ayudado por Bronson en el balcón, y alza la vista hacia él, todo su personaje, todos sus problemas están en esa mirada y también el anuncio de su fin [...], porque nada contará a partir de entonces excepto para entender lo que desea Bronson»[40].

Leone se tomó su tiempo mientras trabajaba sobre el guion para interpretar un papel en un *western* italiano..., su primera aparición delante de una cámara desde *Ladrón de bicicletas* veinte años antes. Fue invitado a aparecer por su viejo amigo el actor francés Robert Hossein, que dirigía e interpretaba *Una cuerda..., un colt* (*Cimitero senza croce*, 1967, coescrita con Dario Argento), y que deseaba incluir en el film algunos «momentos típicamente leonianos». Carla Leone recuerda lo emo-

cionado que se mostró Sergio acerca del proyecto: «A Sergio le entusiasmó, porque Hossein estaba completamente loco, era un hombre simpático, fascinante. André, su padre, solía escribir música para las bandas sonoras [...]. Hossein le pidió que fuera tan atrevido como quisiera con el papel, aunque Sergio no participó en la elaboración del film»[41].

Una cuerda..., un colt trata de un pistolero mexicano sin trabas ni ataduras llamado Manuel, que se venga de un rico ranchero llamado Will Rogers por linchar a su mejor amigo, el esposo de su querida María (Michèle Mercier). El film debe mucho a *Johnny Guitar*, así que Argento debió de tomar muchas notas. En una secuencia, Manuel (Hossein) ata su caballo y entra a grandes zancadas en un miserable hotel del Salvaje Oeste. El empleado del hotel es un hombre bajo y orondo con gafas de montura de alambre, camisa blanca, chaleco y corbata de lazo, con una corta barba (más una incipiente calva que cubre con un peluca). Es Sergio Leone. Fuma un cigarro, lee un periódico, no alza la vista ni siquiera cuando dice con voz indiferente: «Es un dólar por la habitación y cincuenta centavos más si quiere tomar un baño». De arriba llega una ruidosa discusión («Quiero mi dinero» / «Vete al infierno»). Manuel alza la vista, pero el empleado, indiferente, se limita a escupir, dar un mordisco a su cigarro y decir: «Pague ahora». Pero entonces alza lentamente los ojos cuando se oye el sonido de una bofetada en la habitación de arriba. «Eso es todo lo que vas a recibir –dice una voz masculina–. Lárgate de aquí.» Una chica furiosa baja corriendo las escaleras, gritando: «¡Escoria! ¡Cerdo! ¡Este viejo y sus hermanos son todos unos bastardos!». El empleado toma la llave y conduce a Manuel escaleras arriba, ignorando todavía el escándalo. Cuando la chica se cruza con él en mitad de la escalera, dice: «Le haré pagar por esto..., lo pillaré», y un abrigo de mujer sale volando por la puerta de arriba y aterriza en el rostro del empleado. Este alza la vista desaprobadoramente, se quita el cigarro de la boca y dice: «Márchate, no quiero problemas con Rogers». La secuencia dura poco más de un minuto y es una explícita parodia de la escena equivalente en *La muerte tenía un precio*, que por supuesto ya era paródica en sí. No es extraño que *Una cuerda..., un colt* estuviera dedicado a Sergio Leone. La contenida interpretación de Leone da una idea de cómo le gustaba que fueran interpretados estos papeles. Pero no se hacía ilusiones sobre su talento como actor: «Cuando me vi a mí mismo en el film –dijo–, decidí que no repetiría la experiencia: los caballos actúan mejor que yo». Decidió conservar en el futuro el talento de que disponía como actor para hacer la mímica de sus respectivos papeles a los actores a los que dirigía.

Mientras tanto, Leone estaba muy atareado distanciándose del mundo de los *spaghetti westerns* mientras negociaba con las estrellas importantes de Hollywood. En una entrevista por televisión para un programa de noticias en francés en la primavera de 1967, vestido con un traje elegante y corbata, le dijo nerviosamente a un

periodista: «Rodaremos en Monument Valley, con algunas escenas en España porque allí podemos usar viejos trenes y vías férreas. Costará unos cuatro millones de dólares, y tenemos a los actores italianos Claudia Cardinale y Enrico Maria Salerno [el Mr. Morton original], y también a los norteamericanos Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards, Frank Wolff, Robert Ryan [el *sheriff* original], Jack Elam, Woody Strode y muchos otros». Pronunció Woody Strode como "Woody Strody", y le temblaba la mano. Pero Fonda estaba en el primer lugar de la lista: «Para interpretar el personaje de Frank, un hombre muy malvado, deseaba a un actor inesperado. Frank es un fuera de la ley con ambiciones políticas: un asesino totalmente innoble. Y para interpretar el papel de un hombre tan malvado necesitaba a alguien que siempre hubiera representado "al bueno". Necesitaba a Henry Fonda»[42].

Por supuesto, Leone había cortejado previamente a Fonda, pero no había conseguido llegar más allá del agente del actor. Ahora tenía una reputación indisputable, pero aún tuvo problemas. Fonda había interpretado recientemente el papel de un envejecido villano en *Los malvados de Firecreek* (*Firecreek*, 1967), pero el guion de Leone iba mucho más allá en su presentación de «el hombre más ruin que jamás hayan visto». La versión que recibió Fonda estaba escrita en inglés forzado, una traducción directa del texto de Donati: «No me gustó y lo rechacé. Les dije a unos amigos que tenía que comer con cierto productor italiano que había volado hasta aquí para intentar convencerme de que hiciera la película. '¿Quién?', preguntaron. 'Sergio algo'. '¿Sergio Leone?' Dije 'sí' y todos se asombraron. Al parecer Sergio Leone había hecho las tres películas más rentables en taquilla que se habían producido en Italia [...]. Bueno, fui a casa y llamé a un viejo y valioso amigo, Eli Wallach. Le dije que no me entusiasmaba en absoluto el guion. 'No prestes atención al guion –me dijo Eli, encantado–, simplemente hazlo. Te enamorarás de Sergio. Te lo pasarás en grande. ¡Créeme!'»[43].

Así que Fonda aceptó reunirse en persona con Leone, con Mickey Knox, el amigo de Eli Wallach, como intérprete. Le fue enviada una nueva traducción del guion, preparada por Knox. Las primeras palabras de Fonda, como más tarde las recordaría el director, fueron: «Estoy acostumbrado a los viejos métodos. Siempre puedo rechazar la oferta de un film. Pero si acepto, me gusta darle toda la autoridad al director. Así es como es. Ahora, antes de que acepte nada, me gustaría ver sus films»[44]. Leone lo pasaba generalmente mal cuando se reunía por primera vez con un actor carismático, y su falta de confianza en sí mismo tendía a hacerle parecer brusco y desconfiado. Pero esta vez Fonda había pulsado el botón adecuado. Evidentemente era un excelente juez de caracteres. Ofreciera o no realmente Fonda el «darle toda la autoridad al director», había hallado a todas luces la mejor forma de tranquilizar a Leone. Según Mickey Knox, «la reunión fue muy cordial»[45]. Y Leone recordaría: «Una mañana a primera hora, en una sala privada de proyección en

Hollywood, con la paciencia de un santo, vio sin ninguna interrupción *Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*. Cuando salió, era ya última hora de la tarde. '¿Dónde está el contrato?', fue lo primero que dijo»[46]. En realidad, Fonda paró poco después de «la mitad de la tercera». Pero al final de aquella maratón estaba convenientemente impresionado («Me lo pasé en grande. Pensé que eran divertidas y entretenidas de todas las maneras posibles»), y se sintió satisfecho de que Eli Wallach no se hubiera equivocado.

Fonda describió sus preparativos para el papel en un seminario del Instituto Norteamericano de Cine en otoño de 1973: «Así que vuelvo a leer el guion y me doy cuenta de que el tipo que él desea que yo interprete es un tipo duro [...], de modo que fui a un optometrista en el Valley, y me hice adaptar unas lentes de contacto que me oscurecieran los ojos, porque no creía que mis ojos azules dieran la impresión adecuada para el personaje. Me dejé crecer el bigote al estilo del de John Boots, el asesino de Lincoln». Así transformado, Fonda llegó a Roma. En su autobiografía "Mi vida" cuenta lo que ocurrió a continuación: «Sergio, que no hablaba inglés, me echó una mirada y dejó escapar una andanada en rápido italiano, haciendo gestos desenfrenados con las manos y los brazos mientras hablaba. Tenía un intérprete a su lado, y la primera palabra que oí en inglés fue: '¡Aféitese!'. Y lo siguiente fue: 'Tire esos ojos castaños. ¿Dónde están los ojos azules? Eso es lo que contraté'»[47]. Leone recordaría que se había comportado de una forma más sutil: «No le dije nada al respecto. Retrasé el rodaje de sus escenas. Cada día le sugerí que retirara uno de los elementos que lo enmascaraban. Primero las densas cejas negras. Luego el bigote. Finalmente, en lo que a los ojos se refería, le dije que sus lentes de contacto hacían que su *mirada* pareciera vacía. Escuchó todas estas sugerencias sin parecer estar de acuerdo con ellas»[48].

Pero en retrospectiva, tanto Fonda como Leone recordaron que fue durante el rodaje de la masacre de la familia McBain cuando finalmente se aclaró la cosa. Aquella no era la primera escena de Fonda que se rodaba, pero fue la primera en la que captó la intención de Leone. Hasta entonces simplemente había estado «haciendo lo que se le pedía que hiciera». «Ahí está este feliz ranchero y su familia. Se preparan para comer fuera de su cabaña, contentos, sonrientes. Suena un disparo y la hija de dieciocho años de la familia cae muerta con una bala atravesándole un ojo. Su padre alza la vista y una bala lo alcanza directamente entre los ojos [...]. Un muchacho de dieciséis años sale del establo y ¡bam!, cae muerto. Eso deja a un niño de nueve años en medio de la peor masacre que uno puede imaginar. La cámara corta a un plano largo y, desde detrás de la artemisa en el desierto, aparecen cinco figuras ominosas, todas ellas llevando largos guardapolvos grises [en realidad pardos], negros sombreros de ala ancha, y con rifles en las manos y pistolas al costado. Lentamente convergen sobre el niño. Corte a él. Corte a los hombres que avanzan.

Corte al terror en los ojos del niño. Corte a la espalda de la figura central de los cinco desesperados. Muy lentamente, la cámara gira y eso es lo que Sergio había estado esperando todo el tiempo. El personaje principal. '¡Dios mío, es Henry Fonda'»[49].

Leone detalló: «'¡Ahora lo entiendo!', me dijo [...]. El público se sentiría impresionado al instante por el profundo contraste entre el despiadado personaje que interpreta Fonda y el rostro de Fonda, un rostro que durante tantos años ha simbolizado la justicia y la bondad». Deseaba construir su personaje sobre «la intuición que reflejó John Ford en *Fort Apache*» cuando hizo que Fonda interpretara a «un desagradable y autoritario coronel que viola los códigos morales y los tratados con los indios». Leone deseaba a *este* hombre como el sonriente asesino de niños de ojos azules. Como le gustaba expresarlo, con cierta exageración dramática, «los vicepresidentes de las compañías con las que he tenido que tratar tenían todos ojos azules y rostro honestos, ¡y eran unos auténticos hijos de puta! Además, Fonda tampoco es un santo. Ha tenido cinco esposas. La última se cayó por una ventana mientras intentaba matarle. Él saltó por encima de su cuerpo y fue al teatro para representar su papel en "Mr. Roberts" como si no hubiera ocurrido nada»[50].

Desde entonces, Fonda se mostró mucho más confiado en sus relaciones con el director. Como observó Leone no sin cierto asombro: «No se comportaba en absoluto con el temperamento de una estrella, era tan dócil como un niño». Parecía obsesionado por los más ínfimos detalles de su trabajo: «Me sorprendió su constante petición de directrices. Si tenía que coger un vaso, me preguntaba: '¿Debo usar la mano derecha o la izquierda?'. Era lo mismo con cada plano [...]. En uno de esos momentos, llamé al traductor para poder aclarar las cosas entre nosotros. 'Dígale a Henry que he pasado toda mi vida adorándole como actor. Hoy, mi sueño se ha hecho realidad y estoy dirigiéndole en uno de mis films. Pero él no deja de hacerme preguntas acerca de detalles completamente fútiles. ¿Se está burlando de mí? Le tengo la suficiente consideración como actor como para no entender por qué no deja de hacerme esas preguntas tan absolutamente banales. Puede resolver fácilmente esos problemas sin mí'. Entonces Fonda replicó: 'Leone tiene razón, pero debe comprender que yo siempre he sido un actor muy disciplinado. Me considero como un soldado recibiendo órdenes de un general que es el director. Y no tengo derecho a cometer ni siquiera el más ligero error'»[51].

Leone recordaría: «Hank parecía inquieto, fuera de sus raíces en aquel desacostumbrado papel, como si se sintiera embarazado al descubrirse en aquel tipo distinto de interpretación, y me pareció que estaba reaccionando con una actuación monótona y poco desarrollada. Luego vi finalmente las primeras copias y fue mi turno de decir: '¡Ahora lo entiendo!'. Había creado todo un mosaico de sutilezas en sus expresiones; había diseñado un personaje tan real y humano que corría el ries-

go de que su personalidad abrumara a los demás actores que lo rodeaban»[52]. A veces las inquietudes de Fonda se reflejan en su actuación: pero encajan con la frustración que siente su personaje al trabajar para alguien a quien no respeta. De todos modos, surgieron otras dificultades. A Henry Fonda no le gustaba trabajar con caballos y menos aún montarlos. Se necesitó algo de persuasión para convencerle de que se esperaba que actuara mientras sonaba una cinta con música de Ennio Morricone, aunque esto ayudaba a superar las dificultades del idioma. Y Leone tuvo problemas para vestirle: «No importaba lo que le pusiera encima, incluso con los más raídos harapos, siempre parecía un príncipe, con su noble andar y sus modales aristocráticos [...], su forma de colocar un pie delante del otro tenía un efecto estético sin rival». Mickey Knox se siente todavía regocijado ante los recuerdos de esas sesiones: «Nunca olvidaré a Sergio y a Henry Fonda intentando hallar un sombrero adecuado para Fonda. Yo estaba con ellos. Probaron cientos de sombreros durante horas»[53].

En lo que a Fonda se refería, la principal dificultad era que Leone trabajaba todas las horas del día y luego algunas más, de modo que había el peligro de que se agotara. Como Eli Wallach había descubierto también, las secuencias rodadas en Italia y España no prestaban mucha atención a las regulaciones sindicales. Mickey Knox, que estaba en el plató como intérprete y traductor de la versión en inglés, recuerda que «la jornada laboral habitual era de quince a diecisiete horas [...]. Leone odiaba dejar de rodar al final del día. Siempre discutía con el director de producción, diciendo: "¿De qué me está hablando? Llevamos rodando tan sólo ocho horas. Todavía no hemos terminado". Esto [a Henry Fonda] no le gustaba demasiado. Se quejaba un poco, y Leone intentaba hacer que las cosas fueran un poco más fáciles para él»[54].

«Normalmente –recordaría Leone– necesito pocos ensayos para una toma, cuatro o cinco para asegurarme de que la escena es buena. Con Fonda lo podría haber hecho con menos, pero siempre terminaba tomando una docena. Nunca me cansaba de eso; sin embargo, no era falsa adulación. Corría el riesgo de agotarle [Fonda tenía 63 años por aquel entonces] y de agotarme yo también, pero la tentación y el placer de trabajar con él eran demasiado grandes»[55]. John Landis, que se encontraba en Almería haciendo trabajos de doble en el film, recuerda haber oído una conversación típica: «Sergio Leone hizo un largo, largo discurso. "'Ank... 'Ank –dijo–, quiero que haga *esto* con sus manos." A lo que Fonda respondió: "Sergio, usted diga 'Acción', yo sacaré la pistola, y entonces usted dice 'Corten', ¿de acuerdo?"»[56]. Tras horas de esto, los dos hombres se ponían a hablar a veces sobre pintura. Los cuadros de Fonda –opinaba Leone– «me recordaban un poco a los pintores "realistas mágicos" italianos». Su combinación de meticulosa técnica y fantasía («una especie de creatividad silenciosa sin indecisión») ayudó a Leone a comprender lo

que hacía funcionar al actor. En ambos casos, Dios estaba muy definitivamente en los detalles.

Mientras estaba en Los Ángeles cortejando a Fonda, Leone ofreció el papel de Armónica, con un estilo inimitable, a Clint Eastwood. Evidentemente los meses que habían transcurrido desde el doblaje de *El bueno, el feo y el malo* habían hecho que las cosas entre los dos se suavizaran un tanto. Según Eastwood, Leone le representó con entusiasmo hasta el último detalle de la escena de apertura. «Espere un momento, ¿adónde nos conduce esto?», preguntó Eastwood. Cuando lo descubrió, decidió que definitivamente *Hasta que llegó su hora* no era para él[57]. Leone hizo la misma oferta a James Coburn, con resultado similar. También pensó en Terence Stamp para el papel. En los primeros estadios del proyecto le fueron mencionados los nombres de Rock Hudson y Warren Beatty, pero él estaba seguro de que el público iba a rugir: «¿Qué mierda está pasando? ¡Están arruinando la atmósfera!»[58]. Finalmente Leone decidió que el rostro de Charles Bronson, con sus 46 años, proporcionaría un clímax mucho más adecuado a la secuencia de apertura, aunque el actor nunca había tenido antes un papel estelar. Bronson era conocido como actor de carácter, especializado en tipos duros étnicos. Había interpretado a un buen número de nativos norteamericanos: Hondo en el *Apache* de Aldrich y el mestizo capitán Jack en *Tambores de guerra* (*Drum Beat*), ambos en 1954; el sioux Búfalo Azul en *Yuma* (1957) y el indio mexicano Teclo en *Los cañones de San Sebastián* (*Guns for San Sebastian*, 1967). Para *Tambores de guerra* había cambiado su nombre artístico de Buchinsky, que tenía un sonido *no americano* precisamente en una época delicada en Hollywood, por Bronson. Pero en todos sus trabajos no había sido, según su propia estimación, mas que «un apoyo», cuyo nombre aparecía siempre después del de los protagonistas. Como le dijo a Leone cuando se reunieron en Los Ángeles, se sentía desilusionado con los trabajos que le estaban ofreciendo, y había decidido abandonar Hollywood por Europa[59].

El deseo de Leone desde hacía tiempo de contratar a Bronson se basaba en su fisonomía. Como escribió en una ocasión Jean-Luc Godard del rostro de Gary Cooper, «pertenece al reino mineral». Volviendo a una de sus cantinelas favoritas, Leone dijo de Bronson: «Es el Destino [...], una especie de bloque de granito, impenetrable pero marcado por la vida. He conocido a mucha gente importante en Estados Unidos –hombres de negocios, jefes de grandes compañías–, gente que era francamente más dura todavía que el personaje de Bronson. Y tienen exactamente la misma sonrisa que Charles Bronson: amenazadora, inquietante»[60]. Esto era precisamente lo que Leone le exigía al papel: «Un rostro hecho de mármol. Un mestizo que persigue implacablemente su venganza. Un hombre que sabe exactamente cuánto tiempo esperar antes de matar al hombre responsable de la muerte de su hermano. Puesto que es indio, odia ya al hombre blanco. Y torturará a Frank con

los nombres de todas sus víctimas. Pero ha de tener siempre esa expresión impasible en su rostro. No habla mucho. Expresa su tristeza con la armónica. Su música es un lamento que llega desde lo más profundo. Es visceral [...], unido a una memoria ancestral»[61]. Como último descendiente de "una antigua raza", el personaje es identificado tan sólo por ese lamento de la armónica: es realmente un Hombre Sin Nombre.

En 1967 –recordaría Leone– los ejecutivos de Paramount «quisieron encerrarme en un manicomio» por sugerir el nombre de Bronson por delante de «todas las estrellas en oferta». Esta había sido una de las razones por las que rompió las negociaciones con United Artists. Pero Paramount terminó mostrándose de acuerdo. Charles Bluhdorn estaba aún dispuesto a concederle a Leone lo que deseaba y su gente estaba demasiado asustada para contradecirle. Una vez a bordo, Bronson se sintió agradablemente sorprendido por la evidente inteligencia de Leone y su exhaustivo conocimiento del *western*, aunque no compartía necesariamente la grandiosa concepción que tenía el director de la película. «Nunca fue cuestión de enseñarles a los norteamericanos cómo hacer un *western*», reflexionó Bronson. Tenía la sensación de que los films de Leone estaban «destinados a un público estrictamente europeo, y particularmente italiano [...]. A los italianos les encanta la violencia y pueden reírse de ella [...]. Por encima de todo, esos films les divierten»[62]. Bronson fue adiestrado por el solista de armónica Franco De Gemini acerca de «cómo poner las manos alrededor del instrumento, cómo respirar, etc.»[63]. La mayor parte de las conversaciones con el director, sin embargo, fueron sobre cómo debía moverse. Como una figura de "Destino", su presencia es vagamente sobrenatural: siempre allí, justo fuera de alcance de los disparos, listo para aparecer cuando es necesario. En tales ocasiones parece deslizarse dentro del cuadro: desde detrás de un vagón de ferrocarril, o un poste, o visto a través de una ventana. Normalmente es fotografiado de perfil, y en un primerísimo plano. Durante el duelo final, la cámara hace lentamente un *zoom* hasta los penetrantes ojos azules de Bronson y se detiene allí durante veintidós segundos, en el más ceñido primer plano de todos los films de Leone. Claudia Cardinale recuerda sobre el comportamiento de Charles Bronson fuera de cámara: «Es una persona muy solitaria. Se sentaba con la gorra calada sobre los ojos como para no tener que ver a nadie y no tener que saludar a nadie. Siempre tenía una pelota de goma en la mano, que hacía botar constantemente. Resultaba difícil obtener de él una sonrisa. Pero nos llevamos bien, quizá porque yo también soy introvertida»[64].

Si Armónica nos es presentado como un fantasma vengador, Cheyenne, el caótico *bandido romántico,* suele aparecer dentro del marco de una puerta acompañado por el sonido amplificado de cerrar de puertas. Nunca está realmente en casa; al aire libre siempre está corriendo de un lado para otro, en los interiores se mueve

muy lentamente. Su cambio más espectacular de un terreno al otro se produce cuando huye del elegante interior del vagón de ferrocarril de Mr. Morton usando la cadena del baño como estribo y con el sonido del agua corriendo como su fanfarria de despedida. Desde un principio, Leone tuvo en mente a Jason Robards, de 47 años: «El papel fue escrito a la medida para él. El personaje es una mezcla de varios sentimientos contradictorios. Al principio del film, no parece muy listo. Pero la escena en el tren [donde Cheyenne viaja debajo del vagón y más tarde dispara una pistola que lleva oculta en su bota] nos demuestra lo inteligente y lleno de recursos que puede ser. Aunque actúe de una forma casi grotesca, hay en él una clase de realidad que refuerza su estatus mítico. Sabe que pertenece a un mundo que tiene que perecer. Y Jason Robards estaba más cerca de él de lo que podía llegar a estarlo nadie»[65].

Como Leone, Jason Robards Jr. era hijo de un actor del cine mudo. Tras graduarse en la Academia Norteamericana de Arte Dramático, se hizo un nombre en dos reposiciones de Eugene O'Neill, "The Iceman Cometh", rodado para la televisión, y "Larga jornada hacia la noche" ("Long Day's Journey into Night"), durante la reevaluación de la obra de Eugene O'Neill a principios de los años sesenta. Su primer film para pantalla grande que atrajo la atención de la crítica fue precisamente esa *Larga jornada hacia la noche*, una fiel adaptación de la obra teatral homónima de O'Neill, donde interpretó al bebedor y autodestructivo Jamie Tyrone. Leone lo vio por primera vez en el escenario de Broadway: «Me ganó por completo. Es un actor sorprendente. Posee una recia fuerza de carácter dentro de él, combinada con un aspecto romántico. Es cierto que se parece a Humphrey Bogart, pero también puede interpretar papeles a lo Leslie Howard, cosa que Bogart no podía»[66].

Sergio Donati no se mostró tan seguro de que Robards encajara con el papel de Cheyenne, por el que sentía un afecto especial: «Robards es un gran actor de teatro, alguien a quien los técnicos aplauden cuando ha terminado de rodar una escena [...]. Es uno de esos actores que, según una frase de la industria, no se adapta a la pantalla grande. No tiene unos buenos ojos, y creo que ese es el problema»[67]. Y, para Leone, tendría que usar mucho los ojos. Leone ya había tenido una experiencia de primera mano de los problemas que podían presentarse: «Cuando tuvimos nuestra primera entrevista, Robards llegó completamente borracho. Me sentí desilusionado. De modo que me fui. Su agente me suplicó que le diera una segunda oportunidad. Acepté, pero añadí: 'Si Robards se presenta alguna vez borracho en el plató, romperé el contrato. Y si ocurre eso, usted, como su agente, deberá pagar hasta la última escena que me vea obligado a rodar de nuevo con un actor de reemplazo'. Pero no hubo ningún problema. Aunque bebiera toda la noche, Robards estaba siempre en el plató, puntual y profesional, a la hora prevista». Sólo en una ocasión extraordinaria interrumpió Robards el rodaje, como recuerda Leone: «Supi-

mos del asesinato de Bobby Kennedy. Robards se desmoronó y se echó a llorar. Vino a preguntarme si debíamos seguir rodando aquel día. Era la una de la tarde. Lo dejé todo para el día siguiente. Honestamente, Jason era un hombre excepcional: ¡muy susceptible, un desilusionado romántico y un actor genial!»[68].

En el momento de entrar en el *casting*, Robards sólo tenía un *western* a sus espaldas (*El destino también juega* [*Big Hand for the Little Lady*], de 1966), pero esta inexperiencia resultó útil para su personaje. En un momento determinado, el caballo de Cheyenne se aleja de Sweetwater al galope antes de que él acabe de montar en la silla, una salida que contrasta con el lento y deliberado estilo de montar de Frank. En el guion de rodaje Cheyenne es descrito en un cartel de "Se busca" como "Manuel Cheyenne Gutiérrez", pero en el film, con su áspera voz norteamericana, Robards no convence ni por un momento como bandido mexicano. Leone diría que sentía una debilidad particular hacia Cheyenne como «el mismo tipo de persona que era Eli Wallach en *El bueno, el feo y el malo*: pero hay más calor en él, una humanidad que, con una mezcla de humorismo y tristeza, le proporciona una filosofía particular de la vida». En un momento determinado Cheyenne le dice a Jill: «Mataré cualquier cosa [...], pero nunca a un niño. Sería como matar a un sacerdote; un sacerdote católico, quiero decir». La forma de actuar de Robards –bordeando la autoparodia incluso cuando se muestra machista– refleja esto. En el último rollo permanece apartado de la acción principal, mirándose a sí mismo en un espejo de afeitarse: el único bandido en un film de Leone que no participa en el juego final. Su duelo con "Mr. Chú Chú" tiene lugar fuera de la escena, y ha sido un asunto torpe y casi accidental.

Según el productor ejecutivo Fulvio Morsella, que supervisó parte de la postsincronización, Robards resultó ser «uno de los mejores actores de doblaje que he visto nunca [...]. Cuando escuchabas la cinta del doblaje, cosa que tenías que hacer muchas veces, no podías reconocer su voz porque cambiaba tan a menudo. '¿Quiere usted que suene así o de este otro modo?', decía. Sabía usar realmente su voz»[69].

Los protagonistas masculinos eran inusualmente maduros para un *western* italiano: Fonda tenía 63 años, Bronson y Robards estaban rozando los cincuenta. Los *spaghetti westerns*, posteriores a *Por un puñado de dólares*, se habían visto asociados con la juventud.

Pero al menos Leone tenía a la italo-tunecina Claudia Cardinale, con sus veintinueve años: la mujer descrita por David Niven, con su estilo típicamente galante, como «el mejor invento italiano después de los espagueti». Sin embargo, Leone se sintió aliviado de que no fuera *demasiado* italiana. En un primer estadio de la producción, Carlo Ponti se había mostrado interesado en participar y, sorprendentemente, no propuso a Sophia Loren para el papel. Leone dijo: «De alguna forma no consigo verla como una prostituta de Nueva Orleans»[70].

Cardinale había hecho sus primeras apariciones en la pantalla de Francia, después de ganar un concurso local de belleza. Presentada al público italiano en *Rufufú* (1958), había atraído la atención de la crítica, a los veinte años, como la acosada madre adolescente en *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*) de Visconti; luego en *Fellini ocho y medio* de Fellini. Impulsada al estrellato tras la partida de Gina Lollobrigida y Sophia Loren a Hollywood, protagonizó producciones multinacionales como *Cartouche* (*Cartouche*, 1962), *El gatopardo* (1963), la producción de Samuel Bronston *El fabuloso mundo del circo* (*Circus World*, 1964) dirigida por Henry Hathaway, *La pantera rosa* (*The Pink Panther*, 1964) de Blake Edwards y *Los profesionales* (*The Professionals*, 1966) de Richard Brooks. Casada por aquel entonces con el productor Franco Cristaldi, Cardinale no había entrado, sin embargo, en la liga Lollobrigida-Loren, y estaba siendo contratada principalmente para inyectar sofisticación, para mostrar un temperamento "latino", y para llevar trajes de falda corta. Su imagen de diosa del sexo se vio reforzada por Visconti que, al vender *El gatopardo*, dijo de ella: «Es una espléndida gata, tendida en un gran diván, aguardando a ser acariciada [...], ¡pero cuidado! El gato puede convertirse en un tigre». Sin embargo, Fellini había visto su potencial como una figura de madre tierra en *Fellini ocho y medio*, y fue esta combinación muy italiana la que la hizo *creíble,* a los ojos de Leone, para interpretar a su aguadora-prostituta. También representaba, por encima de todo, a una estrella que satisfaría a los inversores italianos.

Para Cardinale, los enormes y carismáticos primeros planos que eran la marca de fábrica de Leone fueron en gran parte lo que más la atrajo, y descubrió que era un generoso empleador: «Sergio trabajó conmigo de una forma afectuosa e inteligente: cada vez que tenía que representar una escena, ponía mi música, la música para mi personaje. Y esto me ayudaba realmente a concentrarme, a retirarme del mundo real»[71]. Cardinale ya conocía la banda sonora cuando Leone se presentó ante ella, cinta en mano, para representar ante ella el papel que deseaba que ella interpretara: «Mientras él hablaba, todos estábamos escuchando la música del film, plano a plano, antes de ver nada de ello en la pantalla». También compartían su afición a las artes culinarias. Tras un largo día de rodaje, Leone hablaba con ella de cine en un restaurante romano o norteamericano: «El mayor placer de Sergio era verme comer una enorme cantidad de cosas. Me miraba mientras comía, feliz porque siempre estaba diciendo que él no podía. Pero luego él también comía..., y mucho»[72].

Cardinale halló también que las localizaciones la ayudaban a elaborar su personaje: «Cuando fuimos a rodar a Monument Valley, aquel majestuoso y bello lugar me comunicó un cierto tipo de emoción. Estábamos en un motel [el Goulding Trade Post, donde habían estado John Ford y *su* compañía de repertorio] en medio de la nada, prácticamente las únicas personas allí. No tuvimos mucho contacto con los

norteamericanos: en realidad, tuvimos más contacto con los indios navajos cuando fuimos a filmar a su reserva: una gente discreta, silenciosa, que nos observaba desde la distancia. Sergio, en aquel tipo de entorno, se sentía como si fuera suyo: estaba realmente feliz, como un niño pequeño, eufórico»[73].

Sin embargo, la primera escena de Cardinale (de hecho, la primera del film en ser rodada, en abril de 1968) la llevó a Cinecittà. Allá, Leone se sentía menos en su elemento. Era la escena en la que Frank está tendido en una hamaca, encima de la desnuda Jill, que lucha desesperadamente por su vida. («Vaya putilla. ¿Hay algo en el mundo que no hicieras para salvar tu piel?» «Nada, Frank.») Era una escena inusual con la que empezar un largo período de rodaje. El plató estaba cerrado a todo el mundo menos a los cincuenta miembros del equipo, y la escena requirió dos días de rodaje. Pero los publicistas de Paramount la habían presentado como «la primera auténtica escena de amor en toda la carrera de Henry Fonda» y convocaron una rueda de prensa justo antes de que las cámaras empezaran a rodar. Era –dijo Cardinale– como estar en el escenario de un teatro en una pose muy incómoda mientras un público de desconocidos no muy interesados te miraba. Cardinale observó el evidente embarazo de Fonda y ella –recordaría– se sintió también violenta por él. «El señor Leone me presentó a Henry Fonda. No nos conocíamos personalmente. Nos estrechamos la mano, dijimos nuestro educado '¿Qué tal?' e inmediatamente después estábamos juntos en la cama haciendo apasionadamente el amor frente a una cámara»[74].

Antes de que empezara el rodaje, Cardinale había tenido una conversación privada con Leone sobre si era absolutamente esencial que ella se quitara toda la ropa: «Dije: 'Creo que es un reto mucho mayor mostrarse *sexy* con la ropa puesta, o al menos algo de ropa'. Sergio respondió: 'Parecerá más bien estúpido que una muchacha este haciendo el amor en una cama completamente vestida, ¿no?". Y discutimos al respecto. Finalmente, Sergio dijo: '¿Es usted una actriz o no? Si es usted la actriz que creo que es, ni siquiera se dará cuenta de que está desnuda en cuanto empiece a representar la escena'. Y así consiguió lo que quería»[75]. Siguiendo las convenciones cinematográficas de finales de los años sesenta, Henry Fonda conservó puesta su camisa; Claudia Cardinale se desnudó hasta la cintura. Para la escena posterior en la que Jill se relaja en la bañera de una habitación del hotel de Flagstone llegaron al compromiso de «unas bragas color carne». «Yo no dejaba de rezar para que las burbujas de jabón no desaparecieran repentinamente [...], y cuando salí de la bañera, sujetando una toalla y continuando con mi actuación, seguí preguntándome: '¿Estoy adecuadamente cubierta?'. Fue una escena arriesgada»[76].

Leone corría igualmente sus riesgos. Él también estaba filmando la "primera auténtica escena de amor" de su carrera. Si Henry Fonda parecía embarazado, Sergio Leone debió de sentirse igual. Cardinale le recuerda «distrayendo su tensión

jugueteando incesantemente con algo en sus manos, un paquete de cigarrillos, cerillas, cualquier cosa [...]. ¡A veces yo iba tras él y bloqueaba sus manos!»[77]. Leone admitiría que «tuve algunos problemas filmando las escenas de amor, pero Claudia me ayudó mucho. Se comportó como si tuviera a un hombre de veinticinco años tendido sobre ella en vez de uno de sesenta y cinco [...], y él interpretó la escena con su habitual tacto y discreción»[78].

Para Tonino Valerii, este film, como la trilogía anterior, siguió mostrando que Leone «no comprendía realmente la psicología de la mujer [...]. Miren, el personaje de Claudia Cardinale está tomado literalmente de *Johnny Guitar*. La situación es la misma, el personaje es el mismo. La gran diferencia es que Claudia tiene que dormir con un viejo que es Henry Fonda. Esto es misoginia, ¿no? Leone tenía dificultades para relacionarse con los personajes femeninos, probablemente a causa de la relación con su madre. En una ocasión le oí decir que las únicas relaciones que le interesaban eran las amistades masculinas. Siempre»[79]. Pero al menos Cardinale estaba contenta de que los acontecimientos del film giraran todos alrededor de su personaje; y le gustaba especialmente de Jill McBain «su dureza y su determinación. Sabe lo que desea y se atiene a ello hasta que lo consigue. No se encuentran muchos papeles de mujeres así en los *westerns*»[80].

Para el jefe de A. and P.H. Morton Railroad Company, Leone eligió finalmente a un distinguido actor teatral, muy conocido en los films italianos desde la época fascista, Gabriele Ferzetti. Nacido en Roma, había sido un ídolo del público en los años cincuenta, interpretando versiones autorizadas de figuras históricas en *Puccini* (1952), *Giacomo Casanova* (1954) y *Donatello* (1956). Había obtenido el reconocimiento internacional gracias a *La aventura* (*L'avventura*, 1960), y fue Lot en *La Biblia* (*The Bible*, 1966) de John Huston, pero su carrera cinematográfica estaba declinando. Los críticos teatrales le apreciaban por sus *maneras patricias.* Esta fue su primera aparición en una película estilo Cinecittà y, mientras los actores norteamericanos se contentaban con seguir las directrices de Leone y simplemente *estar,* Ferzetti estaba evidentemente ofreciendo una *actuación.* A veces esto daba la impresión de que Ferzetti estaba de visita en el plató de un *western* italiano, aunque afortunadamente encajaba con el personaje que estaba interpretando.

Sergio Leone sabía (por haber visto *El caballo de hierro*, si no por otra cosa) que ninguna compañía de ferrocarriles había intentado nunca plantar sus vías a través de todo el continente norteamericano alrededor de 1860. Sin embargo Mr. Morton, el capitalista arquetípico, inicia su gran proyecto junto a la costa del Atlántico y espera ver el Pacífico antes de que la invasora «tuberculosis de huesos» lo mate. Así, como todos los demás personajes principales del film, representa, como explicó Leone, algo que se refiere a la historia pero no forma estrictamente parte de ella. Su nombre (como Mortimer en *La muerte tenía un precio*) muestra que tiene algo

que ver con la muerte. En su caso, este algo toma la forma de un rastro de babas que deja tras de sí, como un caracol: «Dos hermosos y brillantes raíles». Leone explicó que «como Bronson, el personaje de Ferzetti está obsesionado por una única meta, llegar con su tren al Pacífico, sabiendo además como sabe, como los demás (más incluso que los demás, puesto que está tan enfermo), que está condenado»[81].

En el plató, Leone confiaba para crear la atmósfera en las cintas de los principales temas musicales de Ennio Morricone, que esta vez habían sido escritos, interpretados y grabados todos por anticipado: «Todo el mundo actuaba al compás de la música, seguía su ritmo y sufría con sus propiedades *exasperantes,* que hacían rechinar los nervios»[82]. Sergio Donati recuerda vívidamente un caso en particular: «Sonó la música para la escena en la que llega Claudia y ahí está toda la gente muerta tendida sobre las mesas. Era en Almería, al atardecer, y todo el mundo en el plató estaba llorando. Incluso los tramoyistas, los tipos duros, estaban llorando»[83]. La música de Morricone inspiraba la coreografía de Leone. El compositor recuerda: «Creo que Sergio reguló la velocidad de la grúa que sigue a Claudia Cardinale cuando sale de la estación al ritmo del *crescendo* musical»[84].

La música tenía un tempo más lento que el habitual, era más majestuosa, con menos variaciones, y había mucha más. Esta vez no había ningún rasguear del maranzano, ningún coro gruñente, nada de chasquear de látigos, tiros de pistola o gritos de pájaros para puntuar los ritmos. Leone dejó de lado deliberadamente todo el cúmulo de imágenes de sus anteriores *westerns*. Y la música, que en ocasiones se parecía a la banda sonora de los films de Hollywood de los años cuarenta, encajaba con este tipo de énfasis. El expansivo tema principal de los títulos evocaba los amplios espacios abiertos, la llegada del ferrocarril y, con el añadido del órgano de campanas, el personaje de Jill McBain. Había una ominosa endecha de trompeta, a veces interpretada por una guitarra amplificada, con gemidos de armónica sobreimpuestos: recibió el nombre de «Como un juicio», y acompañó la masacre de la familia McBain y el duelo final (además de las apariciones de Armónica y Frank). El personaje de Cheyenne contaba con una especie de tamborileo informal al piano y al banjo. Una melodía rudimentaria pero efectiva titulada "Mala orquesta" –interpretada al silbido, tuba, banjo y violín– fue preparada para la llegada a la bisoña ciudad de Flagstone. Mientras tanto, Morton disfrutaba de un optimista tema, "Pacífico", con un retumbante piano rompiendo el sonido de las olas; y el lamento de un solo de armónica, interpretado por Franco De Gemini, *hablaba* por el personaje de Bronson. La armónica era para Morricone «un nostálgico instrumento de acampada que los compositores norteamericanos siempre han asociado con la soledad del campo», pero para Leone era «más siniestro», interpretado con las manos cerradas formando copa sobre el micrófono, al estilo de un músico de blues..., sólo que mucho, mucho más lento. Morricone afirmaba encantado que para este film «nos li-

bramos finalmente del *degüello*». Y, sin embargo, la versión a la trompeta de la endecha "Como un juicio" todavía conserva un parecido familiar con la melodía de mariachi de *Río Bravo*, cuando Henry Fonda pasa por delante de los trabajadores del ferrocarril en Sweetwater.

Morricone recuerda: «El tema de Cheyenne nació casi al instante, sin discusión. Estábamos en el estudio de grabación; empecé a tocar el piano, a Sergio le gustó, y lo escribí»[85]. Leone diferiría un tanto de este recuerdo. Inicialmente, el tema de Cheyenne fue el único aspecto del trabajo de Morricone que no encajó: «'Mira –insistió Ennio–, con la instrumentación y el arreglo creará un efecto distinto'. Me dejé convencer, hasta el momento en que llegamos al estudio de grabación, donde aguardaban ochenta músicos, todos profesionales. Ennio sube al podio, da sus instrucciones y empieza a hacer que toque la orquesta. Al final de la pieza ve mi rostro detrás del cristal –impasible, aún no impresionado– y comprende que la música sigue sin gustarme. 'Bien, ¿qué te ha parecido?', me pregunta mientras entra en la cabina. 'Bueno, lo siento, es sólo que esta música me sigue pareciendo mala, exactamente igual que hace cuatro meses. Me dijiste que todo sería diferente con el arreglo, ¡pero no ha cambiado nada!' Ennio se dirige a la habitación de la puerta de al lado, al estudio, y me pide que le siga y dice: 'Ven al piano y explícame de nuevo qué es lo que quieres para tu personaje, porque ya no sé qué más puedo hacer. ¡Ya he intentado quince temas como este!' Inmediatamente le pregunto: '¿Has visto *La dama y el vagabundo* [*Lady and the Tramp*] de Walt Disney?' 'Sí –responde–, pero, ¿qué tiene esto que ver con Cheyenne?' Entonces le explico: 'Bueno, Cheyenne es el vagabundo. Tiene al mismo tiempo inteligencia e instinto, es un bandido y un patán, un hijo de puta, pero tiene capacidad para la amistad. Así que no tendría que haber sólo violencia en el tema de Cheyenne, sino también una gran ternura, porque es un personaje dulce, romántico, orgulloso y lleno de amor'. Cuando oye todas esas palabras descriptivas, Ennio empieza a tocar: 'Tan, tan tan tan tan, tanti tan tanti tan'. Compone la música por instinto, y yo le digo: 'Eso ES. Esa es la música'»[86].

El tema de Cheyenne es lo más cercano a lo que llegó Morricone, trabajando con Leone, a un cliché musical procedente directamente del *western*: el resonar de los cascos del caballo, el silbido al lado del fuego, el ritmo perezoso. Los únicos rasgos no habituales fueron que incluyó también un piano eléctrico y tendía a cortar la música –a media frase– justo cuando el público empezaba a acostumbrarse a sus repeticiones, como un *leitmotif* que se detiene en seco. Alessandroni, como de costumbre, se encargó del silbido: al principio adoptó el estilo estridente de las bandas sonoras de los tres primeros *westerns*, pero «Ennio me pidió que no hiciera ese tipo de silbido, deseaba algo suave y cansado, sin vibraciones. Diferente. *Por un puñado de dólares* tenía un silbido heroico, *La muerte tenía un precio* era agresivo, muy fuerte, este tenía que ser más suave y relajado»[87]. Morricone compuso también por

anticipado un tema para la secuencia de apertura, la larga espera de los tres *pistoleri* en la estación de Cattle Corner. Iba a costar cuatro días el rodarla, la última secuencia a rodar en España (a lo largo de la línea de ferrocarril cerca de la estación de Calahorra, junto a Guadix). La mosca zumbando alrededor de la barba manchada de mermelada de Jack Elam llevó mucho más tiempo del previsto. Utilería proporcionó un frasco lleno de moscas, pero al final, según el director de producción Claudio Macini, «conseguimos hacerlo con una sola mosca». El agua herrumbrosa que gotea sobre la cabeza de Woody Strode llevó tres horas. Pero el ex alumno de Ford, Strode, se sintió feliz de plegarse a los deseos de su egregio director italiano: «No podía creer los primeros planos. Nunca tuve un primer plano en Hollywood. Ni siquiera en *Los profesionales*. Sólo había tenido tres primeros planos en toda la película. Sergio Leone me enmarcó en la pantalla durante cinco minutos enteros [...], eso era todo lo que necesitaba. Cuando volví a casa y vi a Papá Ford le dije: Papá, hay un italiano ahí fuera al que le encanta el Oeste, y no va a hacer otro *western* porque los llaman *spaghetti westerns* –le dije–. ¿Le firmarás un autógrafo en una foto para él?»[88].

Mientras planeaba la secuencia, Leone decidió que la música que se había escrito para ella no era la correcta: usaría en su lugar una compleja mezcla de sonidos *naturales* amplificados. Morricone recuerda: «Le dije a Sergio algo muy importante. Hacía algún tiempo había asistido a un concierto en Florencia donde un hombre salió al escenario y empezó, en completo silencio, a tomar una escalera de mano y hacerla crujir y chirriar [...], y siguió con ello durante varios minutos, y el público no tenía la menor idea de lo que se suponía que significaba. Pero, en el silencio, el crujir de la escalera de mano se convirtió en algo distinto. Y el argumento filosófico detrás del experimento era que un sonido, cualquier sonido de la vida cotidiana, aislado de su contexto y aislado por el silencio, se convierte en algo distinto que no forma parte de su auténtica naturaleza [...]. Le conté esta experiencia a Sergio, que ya tenía esas cosas en su sangre, en sus propias ideas acerca del silencio. Hizo esos extraordinarios primeros diez minutos de *Hasta que llegó su hora* a partir de esa idea. En mi opinión, esa fue una de las mejores cosas que hizo Sergio en este film»[89].

Así, en el estadio de montaje, la secuencia de apertura de convirtió en una sinfonía de sonidos exagerados interrumpida por sólo una línea de diálogo murmurada: el crujir de una puerta de madera, el sonido de una tiza sobre una pizarra, un molino de viento que necesita urgentemente un engrase, el viento, unos pasos rechinantes, los gimoteos del agente de la estación, el aleteo de un pájaro enjaulado (mientras uno de los *pistoleri* le lanza furiosos sonidos gatunos), el cacarear de un gallo, el molino de viento de nuevo, el resonar de una puerta metálica al cerrarse..., y todo esto antes de que las palabras UN FILME DE SERGIO LEONE aparezcan sobreimpresas

sobre una puerta remachada con "no pasar" pintado en ella. Cuando vio por primera vez la secuencia, Morricone llamó a la banda sonora «la mejor música que jamás haya compuesto». Carlo Simi recuerda que «algún pequeño idiota intentó engrasar el mecanismo del molino de viento justo antes de que lo grabáramos. ¡Sergio estalló, porque deseaba aquel irritante sonido a toda costa!»[90].

Morricone calcula que el origen de la armónica de Bronson se halla en la música serial del siglo XX: «En el conservatorio estudié toda la historia de la música, ciertamente, pero con una referencia particular a Arnold Schoenberg y la música serial. Utilizo muy a menudo este tipo de música en la pantalla, donde la integro en el corazón mismo de los fragmentos tonales. En el tema de la armónica de Bronson, por ejemplo, incorporé una pequeña serie de sonidos interiores, parte de un lenguaje tonal. Nunca me he sentido tentado a abandonar la música serial, en la que creo, y mis investigaciones con Nuova Consonanza me han conducido a transponer resultados como ésos al cine»[91]. Pero las melodías seguían siendo simples de absorber, incluso aunque las orquestaciones fueran complejas y a veces excéntricas. «Para Armónica utilicé sólo tres notas del instrumento, para un público acostumbrado a una forma de música simple, articulada, diría, como una fuerza física al estilo de los latidos del corazón»[92]. El tema "Pacífico" de Mr. Morton consiste tan sólo en seis notas descendiendo una escala, mientras que tres notas extraídas de "Como un juicio" acompañan las confrontaciones entre Frank y Armónica: simple, memorable y minimalista.

La banda sonora reforzó algunos momentos una vez completado el film. Leone se había tomado muchas molestias creando enlaces visuales entre sus más grandes secuencias: Armónica subiendo al andén de la estación de Cattle Corner/la escopeta de Brett McBain; la muerte de Timmy/el traquetear de una locomotora y su silbido; Jill haciendo café/Mr. Morton retirando «un pequeño obstáculo de la vía», una figura de juguete; Frank en la cama con Jill/Armónica mirando a través del encaje de unas cortinas. Muchos de estos refuerzos musicales de Morricone ayudaban a realzar las imágenes, «para hacer que los espectadores comprendieran lo que el diálogo no podía explicar», como lo expresó Leone. Estos refuerzos incluían unos cuantos compases de "Como un juicio" para la primera aparición de Armónica y del tema de Cheyenne para la llegada de los bandidos al almacén general: el tema del "Juicio" interpretado suavemente con instrumentos de cuerda para el primer encuentro de Armónica con Frank; el tema principal de los títulos en un solo de violín para la escena de la cama colgante; un piano tocado como si fuera percusión para el ansioso avance a pie de Frank por la calle de Flagstone; y una repetición del tema de Cheyenne para la discusión con Jill acerca de palmearle las posaderas..., todo ello antes de que "Como un juicio" estalle en el duelo final, cuidadosamente coreografiado.

La banda sonora fue grabada, como de costumbre, en el Forum Studio, sólo que esta vez con una orquesta más grande, formada por miembros del sindicato romano de músicos: profesores de la academia Santa Cecilia, músicos de la RAI y de las orquestas del Teatro de la Ópera, reunidos especialmente para el proyecto. La parte coral fue ejecutada por Alessandroni y sus Cantori Moderni, con los solos de soprano de Edda dell'Orso («la voz humana como un instrumento musical, vocalizando sin ningún texto»). La más espléndida orquestación para una melodía, que una serie de críticos poco considerados compararon con "Oh, dulce misterio de la vida", fue dedicada al tema de Jill. La oímos por primera vez durante el plano de 85 segundos tomado desde una grúa sobre rieles que muestra la llegada de la mujer a la ciudad de Flagstone: en un plano único sale del tren, seguida por los mozos que llevan su equipaje, recorre el andén, entra en la oficina del jefe de estación, donde puede vérsela hablar con él a través de la ventanilla de correos, luego se dirige a la amplia calle principal, mientras la cámara se alza por encima del tejado para revelar toda la ciudad de Flagstone construida en madera y el desierto más allá. Este fue el plano para el cual «Sergio reguló la velocidad de la grúa [...], acompasándola con el crescendo musical». El movimiento de la cámara sobre los rieles dura cuarenta segundos, la grúa 45: el plano más ostentoso jamás intentado por Leone. La voz de Edda dell'Orso asciende en crescendo mientras la cámara revela la calle principal. El tema se oye por última vez durante los 140 segundos del *zoom* y la toma panorámica con que concluye el film: los trabajadores del ferrocarril se reúnen en torno a Jill mientras esta les distribuye el agua, la locomotora retrocede hasta el final de la vía y Armónica se aleja cabalgando hacia la derecha del cuadro, con el cuerpo de Cheyenne atravesado sobre el caballo del bandido. El año que Morricone grabó la versión definitiva de la banda sonora había grabado también otras veinte bandas sonoras y participado en el jurado del festival cinematográfico de Cannes. Su carrera había progresado enormemente desde los días de *Por un puñado de dólares*.

El "fresco cinematográfico del nacimiento de América" de Leone tiene lugar en cuatro ambientes principales: la granja aislada, la ciudad en pleno desarrollo, el ferrocarril, el desierto norteamericano. Son muchos menos que en la picaresca *El bueno, el feo y el malo*; menos incluso que en *La muerte tenía un precio*. Pero eran desacostumbradamente aparatosos. «Deseaba rodar el film en sus auténticas localizaciones, pero descubrí que era imposible. Ya no había ningún lugar que tuviera el mismo aspecto que tenía en 1870. Había demasiados tendidos eléctricos cruzando el horizonte, demasiadas carreteras y vallas publicitarias, y demasiadas granjas y ranchos. Demasiada modernidad dentro del cuadro que abarcaba la cámara»[93]. De una forma más prosaica, además, «Italia y España eran mejores por razones de economía: también deseaba trabajar con mi propio equipo, y los sindicatos norteamericanos pueden llegar a ser realmente irritantes».

La localización de Sweetwater estaba a diez kilómetro de Tabernas, a treinta kilómetros de Almería, a pocos cientos de metros de la Nacional 324 justo antes de que se una con la carretera Almería/Sabas. En 1967, como resultado de los tiempos de bonanza para granjeros, extras, especialistas, ganaderos y obreros de la construcción en el sur de España (aunque no para técnicos), había dos cines sólo en el pequeño pueblo de Tabernas y una de sus estrechas calles había sido incluso bautizada como "Calle del Cine". Si también hubiera habido estudios de sonido e instalaciones de posproducción, la fiebre del oro en Almería se hubiera mantenido: tal como estaban las cosas, las localizaciones se hallaban demasiado lejos de los estudios y laboratorios de Madrid. Pero Leone construyó allí sus platós más elaborados. Un rancho, con edificios anexos y un pozo de piedra (diseño de Carlo Simi): el edificio del rancho, de dos plantas, fue construido de troncos, con un techo de doble vertiente cubierto con tejas de madera y un balcón encima de la entrada. Se parecía a un enorme chalet (más que a la tradicional cabaña de troncos), con las grisáceas rocas del desierto almeriense detrás y a su alrededor el morado del romero y de la artemisa, y almendros y olivos..., un lugar muy elaborado en el cual criar a tres hijos, particularmente puesto que no hay tierras de labor a la vista. Frente a la casa estaba situado un gran tocón de árbol, la explicación tradicional de cómo una casa de madera puede surgir en medio del desierto. La mayor parte de este plató todavía está allí: hoy es conocido como "Western Leone–poblado del Oeste". Carlo Simi recuerda que «Sergio deseaba originalmente que la casa estuviera en Estados Unidos, y recorrimos toda la zona alrededor de Las Vegas pero no pudimos encontrar nada adecuado [...]. Él deseaba que la estructura de la casa fuera muy sólida, ya que se suponía que había sido construida por un testarudo irlandés con visión. El constructor, un joven español, me consiguió un cargamento de enormes troncos de madera que habían sido usados en el film de Orson Welles *Campanadas a medianoche* (*Chimes at Midnight/Falstaff*). La construcción resultó muy recia y es por eso por lo que todavía se mantiene en pie»[94].

Leone construyó una vía férrea en un cañón poco profundo que conducía al plató de Sweetwater, e hizo que la locomotora y el material rodante fueran traídos hasta la localización en camiones: luego fueron colocados con grúas sobre la nueva línea férrea. Había obtenido el permiso de «ensanchar un paso, a fin de poder pasar mis camiones por su lado», y también podía ocultar la locomotora detrás de las colinas. La producción disponía sólo de dos locomotoras: Carlo Simi decoró el tren de Morton con «elementos elegantes, el vagón de pasajeros al estilo asirio-babilónico para mostrar riqueza y poder», pero el tren de los trabajadores estaba muy desguarnecido[95]. Una de los locomotoras fue modificada para parecerse al tipo "Génova" del ferrocarril de Virginia and Truckee. Las traviesas de madera empleadas para el film fueron posteriormente reutilizadas para ampliar "Western Leone". La ciudad

de Flagstone fue construida unos pocos cientos de metros más allá de la línea férrea existente en la estación de Calahorra, donde todavía se conservan algunas de las estructuras de ladrillo (el banco, el *saloon,* varios almacenes y viviendas). Leone alquiló cuarenta hectáreas de tierra alrededor de Calahorra. Estaba lo bastante cerca de la estación de Guadix como para controlar la logística de mover la locomotora de un plató al otro. En un apartadero cerca de Guadix todavía están pudriéndose algunos vagones del "Salvaje Oeste". El plató de Flagstone costó 250.000 dólares, más que todo el presupuesto de *Por un puñado de dólares*, y gracias a ello Leone pudo construir la *nueva* ciudad de madera de Flagstone, completa con su estación, hotel/*saloon,* banco de Abilene, almacenes, barbería, establos, herrería, teatro, oficinas, viviendas y calles laterales que daban a la amplia calle principal, todo ello con las montañas de la sierra de Baza como fondo. Partes de la ciudad estaban terminadas, partes apenas habían empezado a construirse y partes se hallaban en construcción, «exactamente como debió de ser en su época», dijo Leone. Los interiores de la estación, el *saloon*, los establos y la barbería fueron construidos también. En el film final, la única vez que vemos toda la ciudad es cuando Jill llega a la estación y se nos revela desde arriba.

Carlo Simi basó en buena parte Flagstone en fotografías de archivo de El Paso (Texas), una ciudad construida parcialmente de ladrillo rojo, parcialmente de madera. Simi recuerda que «construimos la estación, los andenes y la ciudad desplegada más allá. Puse el *saloon* en su centro, lo cual le gustó mucho a Sergio. Ambos buscábamos el máximo realismo allá donde fuera posible»[96].

Así, fue Roma para algunos interiores (abril de 1968), luego las provincias de Almería y Granada para los exteriores, luego el Monument Valley (julio de 1968)..., aproximadamente el mismo tiempo de rodaje que para *El bueno, el feo y el malo*. Una de las razones por las cuales Leone eligió la sierra de Baza y la sierra de Los Filabres fue porque «la zona tenía una coloración similar a la tierra roja de Utah y Arizona», y cuando rodó los interiores en Cinecittà «fui más meticuloso y detallado que Visconti; incluso hice traer ese polvo en particular de ese color en particular desde Monument Valley. Creo que ser meticuloso con los detalles es una gran ayuda y apoyo para el actor [...]. Visconti ha sido criticado por ser demasiado minucioso. No puedes ser de otro modo»[97].

Simi recuerda haber preparado el plató del escondite navajo de Frank: «Puse adhesivo en la pared y la rocié con arena. Sergio dijo: '¿Estás seguro acerca del color?'. 'Por supuesto'. '¿No sería mejor que volaras hasta allí y consiguieras un poco, Carlo?'. '¡Sergio, tú estás loco! ¿Cómo puedo hacer eso?'. 'Tienes razón: enviaremos a alguien'. Y lo hizo»[98]. Monument Valley, la última localización que se usó, era *esencial* –dijo Leone– para la secuencia de veinticinco segundos bajo el sol con la calesa pasando la West Mitton Butte, la East Mitton Butte y la Merrick

Butte en el lado de Arizona del valle, la secuencia de treinta segundos del siguiente tramo del viaje entrando más profundo en el valle, y la llegada de Jill y Sam al almacén especialmente diseñado (con una de las Mittons al fondo). También era esencial para el *flashback,* donde el joven Henry Fonda y su pandilla matan al hermano mayor de Armónica (interpretado por el director de producción Claudio Mancini) colgándolo de un arco. Este arco de ladrillo fue construido cerca de un pequeño aeropuerto a unos veinticinco kilómetros al norte de Monument Valley (en el lado de Utah), a tres kilómetros de la carretera 163 que une Gouldings Lodge con Mexican Hat. A principios de los años ochenta el arco todavía estaba más o menos intacto, pero en 1985 la sección central se había desmoronado, dejando sólo los lados de ladrillo[99].

La llegada del tren a Flagstone revela los frutos del amor de Leone por los detalles. De los vagones salen ganado, agentes de comercio, un soldado en uniforme, un niño tullido, una madre con una niña bien vestida, algunos mozos de cuerda negros, una mujer india, algunos aventureros, un viejo prospector con su gorro y algunos "guerreros pieles rojas". Se descargan sacos de comida, herramientas, cajas y barriles..., incluido uno muy improbablemente etiquetado "aceite de oliva". Los atestados interiores revelan también la obsesión de Leone por la realidad, los detalles y las texturas, así como su ambición de crear una "elegante *mise en scène*" al estilo Visconti: los ajados retratos de familia, las cortinas que se agitan, el humo de los cigarros, el incienso y el polvo de *El gatopardo* de Visconti se convierten en las descoloridas fotografías, ramos de novia no usados, cuentas de rosario y cajones llenos de mohosos documentos dentro del rancho de Sweetwater en *Hasta que llegó su hora*. Para Visconti, los interiores de la enorme villa siciliana creaban una impresión de elegante decadencia y de un mundo viejo en equilibrio sobre unos tiempos de cambios radicales; para Leone, los interiores de Sweetwater mostraban la confusión de la época, proporcionaban una información biográfica cuidadosamente seleccionada acerca de Brett McBain y le decían al público algo acerca de la mujer que estaba revolviendo entre las cosas de McBain. Sweetwater era creíble y contaba una historia.

La secuencia de Leone culminaba en dos momentos que muy bien podían haber sido inspirados por Visconti: Jill se mira a sí misma en el sucio espejo, frunce los labios y se aparta el cabello del rostro; en la secuencia del baile en *El gatopardo,* Angélica (Cardinale) hace exactamente lo mismo. Luego Jill se tiende en una cama con dosel y se da la vuelta hasta situarse de espaldas mientras la cámara traza lentamente, muy lentamente, un *zoom* desde arriba, filmándola a través del dosel de encaje negro. Tonino Delli Colli estaba particularmente complacido con este plano, aunque tenía la sensación de que el cambio de foco no era «completamente perfecto». Es elegante y lujoso, pero también muestra cómo, cuanto más tiempo

permanece Jill allí, más peligro corre de verse enredada en una tela de araña tejida por otra persona.

Luciano Vincenzoni, cuya relación con Leone «se había agriado un poco», señala que el instinto de Leone y su característico enfoque de la visualización son muy patentes en este film. «Sergio puede ser denso, exagerado, como en algunas de sus escenas violentas [...], pero nunca es miserable. Otros directores son miserables, porque así es como nacieron, y porque ceden demasiado fácilmente a las exigencias de la producción. Si el productor dice que sólo puede darte dos días para una escena, y Leone sabe que necesita seis, pedirá ocho; otra persona aceptará hacerlo en un día y medio. Leone es capaz de pasarse del tiempo de rodaje previsto en veinte semanas –lo cual cuesta seis mil millones de liras– y de rodar medio millón de metros aunque en la pantalla tú sólo veas cuatro mil quinientos de ellos. Alguien que consigue imponerse hasta este punto es un director muy capaz. *Bravissimo*. Pero luego descubre que tiene entre las manos todas esas cosas hermosas que ha filmado y, por supuesto, no desea desechar ninguna; cada cuadro es como un hijo para él [...]. Tomemos el principio de *Hasta que llegó su hora*. Tenemos la memoria cinematográfica de Leone –*Solo ante el peligro*–, con los tres asesinos en la estación, y ahí está su extraordinaria estética. Construyó el entablado con miles de traviesas de ferrocarril [...]. Esta es una gran idea *plástica*. Otro director hubiera dicho en su lugar: 'Bueno, tenemos un poco de hierba, hay algunas piedras, ¿no es lo mismo?'». O, alternativamente, la enorme tienda en medio del desierto. A Leone no le preocupaba que fuera o no creíble; lo que era importante para él era el hecho de que proporcionaba profundidad a la escena [...]. Porque Leone siempre tenía que *crear efecto*. Cada vez»[100]. Carlo Simi estaba de acuerdo con Leone en que «la pequeña tienda tradicional hecha de madera vulgar estaba *out*: no deseábamos una construcción, sino algo que hubiera crecido poco a poco a lo largo del tiempo».

Tonino Delli Colli prefiere describir la secuencia *Solo ante el peligro* como «Leone preparando el teatro»[101]. Un teatro donde el vestuario había conocido tiempos mejores. «Revolví –recordaría con añoranza Leone–, en los almacenes de vestuario para *westerns* de Hollywood, las viejas ropas ya desechadas por John Ford y sus amigos. "Vestuario para *westerns*" es una especie de almacén de todo tipo de ropa especial para *westerns* abastecido por los principales estudios norteamericanos [...]. Todo lo que ha sido confeccionado y utilizado –desde cuellos hasta puños– termina finalmente allí. Cuando lo visité, me mostraron naturalmente lo último que había entrado, cosas que parecían frescas y nuevas y que yo había visto hacía poco en los films para la televisión. Pero les expliqué que era un pobre director de cine italiano, con medios limitados a mi disposición, y me preguntaba si tendrían algo viejo y barato allá en los almacenes. Y me dijeron que tenían un montón de material en los sótanos, pero que en su mayor parte no eran más que harapos.

Esto hizo que mi búsqueda resultara muy fácil [...]. Después de algún tiempo revolviendo por ahí con mi diseñador de vestuario conseguí hallar exactamente lo que deseaba»[102]. En el futuro, Leone usaría siempre el "vestuario para *westerns*", así como la Pompeya de Roma.

Mickey Knox se sintió muy impresionado por el cuidado que ponía Leone en «el aspecto» de lo que estaba creando, y lo contrasta con su experiencia en Hollywood: «Por ejemplo, esas largas gabardinas llamadas guardapolvos que llevan [...]. En los *westerns* norteamericanos desecharon esa idea porque no eran atractivas. ¿Saben?, llevaban pantalones ajustados, cinturones para las pistolas y demás». Leone me dijo orgulloso: «Cuando los norteamericanos vieron el vestuario de *Hasta que llegó su hora* y me preguntaron de dónde lo había copiado, les dije: 'No me he inventado nada [...], simplemente he vuelto a los orígenes'. Los 'guardapolvos' eran un tipo de atuendo práctico, porque eran la única protección que tenía un *cowboy* cuando permanecía en el desierto lejos de la ciudad durante varios días consecutivos, la única protección contra el terrible polvo del desierto durante el día y las lluvias durante la noche. Y los guardapolvos eran buenos también con manchas de whisky. A veces los cubrían con grasa de búfalo como superficie protectora. ¡De modo que cuando los *cowboys* se los quitaban casi se sentían desnudos! Los autores norteamericanos dependen mucho de otros guionistas y no buscan lo suficiente en su propia historia».

Mickey Knox se sintió igualmente impresionado por «el interior de la posada donde Charles Bronson se encuentra por primera vez con Jason Robards [...]. Esa posada era muy auténtica porque era un tipo de lugar muy rústico. La mayor parte de los demás *westerns* mostraban bares exactamente iguales que los bares de hoy en lo que respecta a iluminación. Pero el uso que hacía Leone de la iluminación era muy auténtico. Todo estaba muy débilmente iluminado. Ahí estaba ese momento magnífico cuando Jason Robards empuja la lámpara de gas hacia Bronson, que está sentado en la oscuridad. Empiezas a ver su rostro cuando la lámpara lo alcanza»[103] (la secuencia de la "posada" dio también a Knox la oportunidad de charlar con su compañero y víctima de las listas negras Lionel Stander, el hombre que se hizo famoso silbando la "Internacional" durante una escena en un ascensor en *No Time to Marry*, una comedia de 1938, y que treinta años más tarde estaba viviendo como expatriado en Roma).

Para Carla Leone, todo aquello se relacionaba con la pasión de su esposo por buscar y coleccionar «cosas bien hechas en tiendas de antigüedades de Roma; le encantaba el tacto de los materiales en sí: el mármol, la madera finamente labrada, los metales preciosos y los taraceados; la artesanía y los materiales muy trabajados le atraían enormemente»[104]. Por la época de *Hasta que llegó su hora* –recuerda– compró un mueble romano del siglo XVII diseñado originalmente por el arquitecto

Borromini como un *prie-Dieu,* un reclinatorio con atril para libros de plegarias y devocionario: Leone se sintió fascinado al descubrir que cuando Borromini entregó la pieza a su cliente resultó que era demasiado estrecha para arrodillarse en ella, de modo que finalmente se convirtió en un pequeño escritorio en el dormitorio de un cardenal. También «admiraba mucho la artesanía antigua de la plata: cubiertos, vajillas, pájaros y animales. La forma en que estaba trabajado el material por las hábiles manos del pasado».

La épica melancolía de Leone parecía dictar un cierto ritmo, además de un meticuloso cuidado por el detalle. Como me dijo el propio Leone: «El ritmo del film [...] estaba pensado para crear la sensación de los últimos jadeos que da una persona justo antes de morir. *Hasta que llegó su hora* es, de principio a fin, una danza de la muerte. Todos los personajes del film, excepto Claudia, son conscientes del hecho de que no llegarán vivos al final [...]. Y yo deseaba hacer que el público *sintiera*, en tres horas, cómo vivía y moría esa gente [...], como si hubieran pasado diez días con ellos: por ejemplo, con los tres *pistoleri* al principio del film, que aguardan el tren y están cansados de todo el asunto. Intenté observar el carácter de esos tres hombres, mostrando las formas en que viven su aburrimiento [...]. Y así la mosca, y los nudillos, y el agua goteando. Están aburridos porque están inactivos»[105].

Leone veía esta dilatación del tiempo como inspirada en parte por el cine japonés (Ozu, Kurosawa), con «su utilización del silencio, proporcionando un ritmo agradable a los films», y en parte como una reacción contra el ritmo frenético de los films de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta: «Mi infancia y adolescencia fueron vividas bajo el signo de la *velocidad.* Luego me di cuenta de que todos los directores con los que trabajé como ayudante eran iguales en su obsesión de moverse aprisa [...]. Obligaban a los actores a acelerar su diálogo hasta el punto que no podías oír las últimas sílabas del que hablaba o las primeras del que le respondía. Nunca ni el más ligero intervalo para mostrar que una persona puede que desee pensar en ello antes de responder. No estoy de acuerdo con este sistema. Lo encuentro demasiado artificial [...]. La sensación de meditar una respuesta sólo puedo encontrarla en el cine japonés. Y así me sentí influenciado por él [...]. Durante mucho tiempo había deseado proporcionar este ritmo a un film. Hacer que los movimientos de la cámara parecieran como caricias. Al principio, Tonino Delli Colli se sintió desconcertado por ello»[106].

Ciertamente, el ritmo lento y la elaborada estructura técnica hicieron que el film, desde el punto de vista visual, pareciera un ejercicio altamente retórico. Todo pareció ir bien con los interiores rodados en Roma, pero cuando estaba filmando en Tabernas, Sergio Leone se dejó llevar repentinamente por el pánico. Si el film proseguía a aquel ritmo, calculó, probablemente duraría al menos tres horas y media. Se contactó con Sergio Donati en Roma. Donati recuerda que «Sergio había detenido

la película durante un par de días –cubiertos por el seguro– y me telefoneó, y aquella vez se mostró muy humilde. 'Sergio, no puedo hacerlo [...]. Ven aquí y tendremos que cortar de veinte a cuarenta minutos', dijo. Y yo fui en coche con mi esposa, mi hijo y su niñera, era verano y en Francia se habían producido los "sucesos de mayo" –la *Révolution*–, y me quedé allí durante dos o tres semanas: cuando llegué al plató, vi por primera vez a Sergio sumido en una crisis, diciendo: 'Estaba seguro de que podría filmarlo alterando el ritmo. Pero no estoy seguro de que pueda'. Así que me quedé en Almería y fui cortando mientras él filmaba»[107].

Había que tomar una acción drástica sobre la marcha, lo cual no era en absoluto como a Leone le gustaba trabajar. Fueron cortados ocho grupos de escenas del guion de rodaje, la mayoría de las cuales ya habían sido rodadas; y frases clave del diálogo fueron trasladadas a escenas supervivientes que no las tenían. Algunas de las palabras entre Jill y Sam en los establos de Flagstone (una escena que desapareció) fueron trasladadas al viaje en la calesa hacia Monument Valley. Una escena en el salón del hotel de Flagstone, donde el "Signor O'Leary" del banco le entrega a Jill las escrituras del rancho de Sweetwater y le recuerda que Brett McBain llamó en una ocasión a aquel pedazo de tierra «un sueño, un gran y espléndido sueño», fue cancelada y pasada a unas frases posteriores de Armónica: «Uno no *vende* el sueño de toda una vida» y «Tenía derecho a construirlo. Vi un documento, todo estaba en orden». Una escena en la barbería de Flagstone, justo antes de la subasta presidida por el *sheriff* del condado (en la cual el barbero le dice a Frank que hay un hombre fuera «y está sacando punta a un trozo de madera con un cuchillo [...]. ¡Tengo la sensación de que cuando termine de sacarle punta va a ocurrir algo!»), fue cortada y la frase adjudicada a Cheyenne cuando se vuelve a la cámara e introduce el duelo final. Una escena en la que Armónica llama a la puerta de Cheyenne en el hotel, y hace una pausa «con pesar» mientras apunta una pistola hacia él, fue eliminada y se convirtió en un intercambio de miradas en la parte superior de las escaleras, en la secuencia de la subasta. Una larga secuencia donde Armónica busca a Wobbles en un atestado tren de pasajeros fue eliminada por completo, y lo mismo la secuencia (a la que se refirió Bertolucci) en la que Armónica recibía un masaje dado por una mujer mexicana antes de ser golpeado por tres ayudantes del *sheriff*[108].

Esos cortes, transposiciones y reordenamientos condujeron a Leone, inevitablemente, a algunos errores de continuidad en la versión definitiva del film. Armónica aparece en Monument Valley y en Sweetwater llevando las huellas de su pelea con los ayudantes del *sheriff*. Frank entra en el *saloon* de Flagstone recién afeitado, con el pelo bien peinado, sin ninguna razón aparente: originalmente tenía que haber ido al *saloon* desde la barbería. Leone había dicho a menudo que «reaccionaba contra la mala costumbre de tener que simplificar y explicarlo todo», y así no es ninguna sor-

presa que el film tuviera complejidades que sólo se hacían claras tras un segundo visionado. Pero los cambios que tuvo que hacer con Donati en el plató, porque había calculado muy mal la longitud total del film, fueron más serios que eso. Y dejaron su huella en el film final. Según Tonino Valerii, los signos estuvieron siempre allí en Leone y sus dificultades de ritmo lo perseguirían durante todo el resto de su carrera. «Sergio era muy impresionable a ideas que le eran impuestas, ideas que luego absorbía de su entorno. No había leído nada –Tolstoi, Dostoievski, Kafka– y, si no lees, no sabes cómo contar una historia [...]. Sergio era un fantástico visualizador y comprendía muy bien la dinámica del film. Pero había entrado en el negocio cinematográfico demasiado pronto en su vida, antes de crearse una cultura. Cuando alguien empieza en el negocio del cine ya no tiene mucho tiempo, ¿no? Es muy importante, como recurso, que tenga una cultura antes de convertirse en cineasta»[109].

Extraordinariamente, el presupuesto de *Hasta que llegó su hora* se mantuvo dentro de sus límites a pesar de todos esos cambios. «Fue un milagro –recordaría Leone– la forma en que ocurrió. Un productor de Hollywood me dijo que 'si lo hubiéramos hecho nosotros em esa época, el film nos hubiera costado diez millones de dólares. Como mínimo'. Recuerden que estamos hablando de 1968. El coste del reparto se situaba por encima de 1,5 millones de dólares, pero el coste total ascendió tan sólo a unos tres millones. Así que el coste del film, menos los salarios de las estrellas, fue sólo un poco por encima de un millón de dólares. Lo cual es realmente un milagro, dado el coste del plató principal. Y fue por eso por lo que Paramount me permitió hacer un *western* de la forma en que *yo* deseaba hacerlo»[110]. Mickey Knox señala que «Sergio fue muy afortunado en el sentido de que también era uno de los productores [con Bino Cicogna, «un hombre muy rico y noble», tras su ruptura con Grimaldi] [...]. Así que pudo mantener el presupuesto que había calculado de una forma un tanto relajada [...]. También tuvo una buena relación con el jefe de Paramount, una compañía de Gulf and Western. [Bluhdorn] apreciaba mucho a Leone. Lo consideraba un gran director.» Así que no hubo interferencias de Hollywood[111].

Pero, en lo que al dinero se refería, Knox añade que Leone era personalmente una curiosa mezcla de generosidad y tacañería: generoso ofreciendo cenas, tacaño con el dinero de la producción, con pagar facturas y concediendo acreditación a quien lo merecía. En otras palabras, un hombre con un rasgo mezquino: «El equipo sentía un gran respeto hacia él porque estaban asustados de él. Sabía lo que quería [...]. Siempre había tenido la película en su cabeza [...]. Pero debo decir que tú puedes estar muerto de sed tendido en la cuneta, y él pasará por tu lado y seguirá andando. Sentía muy poca preocupación hacia los demás. Era un tipo muy duro. Ese es un aspecto suyo que no me gusta. Pordarle un ejemplo, estábamos en un hotel de Monument Valley [...]. Durante las cenas todo el equipo dejaba buenas propinas a

los camareros indios, porque de eso es de lo que vive esa gente. Sergio nunca dejaba propina para ellos. Cuando se lo comenté, dijo que el dinero que pagaba por la comida ya incluía el servicio. Le dije que eso no les dejaba demasiado y que necesitaban las propinas [...]. Años más tarde le dije personalmente que "era usted un gran director, pero como ser humano era usted una boñiga". Utilicé el término italiano *stronzo* porque es mucho mejor [...], y Leone se echó a reír. Knox concluye que, cuando trabajaba, Leone tenía un rasgo de «fealdad en su carácter, tanto físico como espiritual. Veía la película en su cabeza antes incluso de rodarla. Además era un gran contador de historias. Leone era superficial como el infierno; estaba desprovisto de ideas profundas. Pero nadie le igualaba en la técnica de hacer una película»[112].

Justo antes de completar la secuencia de "Cattle Corner" –recuerda Knox–, el actor que interpretaba a "Knuckles" (Al Muloch) se suicidó arrojándose por la ventana de una habitación del hotel, vestido con su atuendo completo de *western*: «Yo estaba con Claudio Mancini en otra habitación del mismo hotel y vimos caer el cuerpo al otro lado de nuestra ventana. Supongo que era un hombre muy trastornado. Nadie sabía qué problema tenía él, o por qué lo hizo. Creo que era canadiense. La parte interesante es que bajamos y el cuerpo estaba en el suelo. Y allá estaba Sergio Leone. Claudio Mancini lo metió en su coche y lo condujo al hospital. Pero antes de eso Sergio le dijo a Mancini: 'Quítele la ropa, necesitamos la ropa'. ¡El hombre se estaba muriendo, y a Leone le preocupaba la ropa!».

Sergio Donati confirma: «Cuanto estábamos montando *Hasta que llegó su hora*, cada vez que aparecía [Muloch] en la pantalla, Leone decía: '¿Por qué no podía haberse muerto sólo un día más tarde? ¡Todavía me faltaba tomar un primer plano de él!'»[113].

A Mickey Knox se le había prometido, o él creía que se le había prometido, figurar en los créditos al principio por «diálogo original en inglés», y «Leone no cumplió con el contrato. Puso mi nombre en la lista de técnicos [en los créditos del final: "Diálogo de Mickey Knox"]». Quizás así fue como «obtuvo su venganza». Pero al menos un espectador entusiasta y observador reparó en su nombre: «Irónicamente, trabajar con Leone es por lo que soy famoso. Estaba en París cenando con un amigo en una ocasión, un poco más tarde, y en la mesa de al lado vi a Joe Losey sentado con alguien a quien no reconocí. 'Mickey, ¿qué tal te encuentras? Déjame que te presente', dijo. Y Joe me presentó a Graham Greene. Dije: 'Vaya, qué placer conocerle. He leído buena parte de su obra'. Graham Greene le dijo a Joe: 'Lo siento, no entendí el nombre'. Joe dijo: 'Mickey Knox'". Y Graham Greene dijo: 'Oh, sí, usted escribió el diálogo en inglés para *Hasta que llegó su hora*, ¿no?'»[114].

Otro consuelo para Knox fue que el productor de Hollywood Harold Hecht –un testigo muy bien dispuesto en los días de las listas negras, revelando públicamente

una lista de todos los comunistas que conocía– le pidió un favor al principio del rodaje: «Un día Sergio me dijo: 'Venga a comer conmigo. Viene alguien de Nueva York y podría usted servirme de traductor'. Estuve de acuerdo. Así que fuimos al restaurante [del estudio] de Cinecittà y pregunté a quién íbamos a conocer. Dijo algo que sonó como "Harold Hecht". Dije: '¿Harold Hecht?'. Él dijo: 'Sí, tiene los derechos de dos libros de Dashiell Hammett y, si acepto dirigirlos, van a ser producidos'. Por aquel entonces Harold era productor. Dije: 'Oh, ¿de veras?'. Él dijo que sí. Entonces entró Harold. Cambió de color, de una especie de gris a blanco, cuando me vio. Hice la traducción y finalmente Harold se fue. Sergio preguntó: '¿Qué opina?'. Dije: 'Harold Hecht es un granuja'. Bueno, todo lo que tienes que hacer es decirle a un italiano *eso. Eso* lo entienden. Así que Sergio lo dejó correr. Unos pocos días más tarde recibí una llamada de un agente de Nueva York al que conocía, diciendo que Harold Hecht le había llamado para decirle que si Sergio Leone aceptaba hacer esas películas, habría un sobre con 20.000 dólares en efectivo para mí. Pregunté: '¿Por qué dijo eso?'. El agente respondió: 'Piensa que puede que te opongas al trato por razones personales'. Dije: 'Oh, no, yo *nunca* haría algo así' [Risas]. Esa fue mi venganza contra Harold Hecht»[115].

El *adiós* de Leone al *western* tuvo una recepción ambigua entre el público italiano que estaba a punto de dar la bienvenida a Terence Hill y Bud Spencer en sus corazones. Como Leone diría más tarde, «todavía puedo recordar, después del estreno en Roma, en un momento en particular, a un verdulero que trabajaba cerca de la Piazza Venezia acercándose a mí y diciendo: "Leone se ha vuelto loco [...], ya no sabe decir una jodida cosa a derechas. América debe de haber producido un mal efecto sobre él". Finalmente, sin embargo, *Hasta que llegó su hora* tuvo el mismo tipo de *succès d'estime* que el *2001* de Stanley Kubrick. Cuando fueron estrenados, ambos films tuvieron una mala acogida al principio, y sólo después de algunos meses empezó a difundirse el boca a boca, entre estudiantes y cineastas, en universidades y escuelas, particularmente en Francia y Alemania Occidental. Incluso en Australia. Los críticos empezaron a alabar mis anteriores films, cosa que consideré hilarante.»

Leone recordaría también las primeras reacciones al film en París. «Había una frase que circuló por París justo después del estreno de *Hasta que llegó su hora*. La frase era: 'Este año, el estilo es Sergio Leone'. De alguna forma el público cinematográfico francés estaba mejor preparado para un topo del cine que era lento y reflexivo.» Una de las historias favoritas de Leone para contar en la sobremesa se refería al proyeccionista que trabajaba en el cine cerca del río Sena, al final del Boulevard St. Michel. Cuando Leone visitó el cine –donde *Hasta que llegó su hora* llevaba dos años proyectándose sin interrupción–, se vio rodeado por un grupo de jóvenes entusiastas que deseaban su autógrafo; todos excepto uno, el proyeccionis-

ta, que se acercó a él y dijo: «¡Debería matarle! ¡La misma película una y otra vez durante dos años! ¡Y es tan LENTA!»[116].

Luca Morsella recuerda haber ido a una librería de Londres y pedido un ejemplar de la "Halliwell's Film Guide", a lo cual el vendedor respondió: «¿Para qué quiere usted *eso*?». «¿Qué quiere decir?», le preguntó Morsella. «Ábrala por *Hasta que llegó su hora* y dígame lo que piensa del juicio que hace de ella», respondió el vendedor. Morsella abrió el libro y leyó: «Western épico inmensamente largo e intrincado que supone la colaboración de su director con unos estudios norteamericanos y su deseo de efectuar serias afirmaciones acerca de eso o aquello. Hermosamente filmado, vacío y muy violento. Este film posee los créditos más largos jamás vistos [...]». «¿Lo ve? –dijo el vendedor–, *no puede* ser de confianza.» Cuando llegó a casa, Morsella le comentó a Sergio el incidente, y este envió una foto fija del film a la tienda con la dedicatoria: «Al defensor de mi reputación, Sergio Leone»[117].

Excepto en Francia, sin embargo, el film no se desenvolvió tan bien en taquilla como sus tres primeros *westerns*. En Italia recaudó 3,8 millones de dólares (comparados con los 4,3 millones de *El bueno, el feo y el malo*). En París vendió 5,5 veces más entradas que el film anterior y 5 veces más que *La muerte tenía un precio*. Todavía sigue siendo uno de los films de mayor éxito jamás estrenados en Francia.

En Estados Unidos, el film fue retirado y recortado después de su tibia recepción en los preestrenos de Nueva York. Fueron eliminados los catorce minutos de la escena en el almacén, los dos minutos de la escena de Morton y Frank en su escondite de los riscos navajos, los 75 segundos de la escena de Frank regresando al vagón de ferrocarril de Morton y descubriendo dos cadáveres, y los cuatro minutos de la escena de la muerte de Cheyenne, después de su reyerta con "Mr. Chú Chú". Puede que *Hasta que llegó su hora* haya sido –como lo expresó un crítico– «una ópera en la cual las arias no son cantadas, sino miradas», pero el público norteamericano (y los tímidos ejecutivos de los estudios) simplemente pensaron que el film era demasiado largo y demasiado lento.

Como resultado de ello, fueron extirpados veinte minutos de metraje –para que los cines pudieran al menos meter una sesión extra dentro de su programa diario–, dejando intactas las principales secuencias de acción pero destruyendo la forma global de la obra. La continuidad geográfica y narrativa –difícil de seguir en cualquier caso– fue arrojada al suelo sin la menor ceremonia. Quizás los ejecutivos hubieran debido hacer caso al compositor Arnold Schoenberg, cuando advirtió una vez a los directores de un teatro de ópera sobre los peligros de intentar reducir la longitud de los dramas musicales de Wagner, por muy tentados que se sintieran a hacerlo: cuando intentas acortar una obra larga eliminando partes de ella –les dijo– no la conviertes en una obra más corta, sino simplemente en una obra larga que resulta corta en algunos lugares.

En lo que a *Hasta que llegó su hora* se refiere, la decisión de reducir la obra no tuvo los efectos deseados. La revista "Time" encabezó su crítica de la versión *recortada* (13 de junio de 1969): «Tedio entre las plantas rodadoras». La crítica afirmaba: «La dirección ha terminado. Cuando los primeros *westerns* italianos lamieron las costas norteamericanas, todo el mundo supuso que eran una gran sátira y que el director Sergio Leone era o bien un gran burlón o un soberbio timador. El más reciente esfuerzo de Leone demuestra que es simplemente un aburrido [...]. La intención es operística, pero el efecto es soporífero. Lo único capaz de cargar con este film es una diligencia [...], la que sale de la ciudad».

Salió obedientemente de la ciudad, con un tráiler –«La viuda, el usurpador de tierras, el fuera de la ley, los pistoleros [...], en un nuevo tipo de *western*»– donde figuraban dos planos que habían sido cortados del film: Frank visitando de nuevo el vagón de ferrocarril de Morton y un plano vertical de Frank mirando a Jill que, inclinada de lado, se convierte en ellos dos en la cama suspendida. En el mercado interior norteamericano *Hasta que llegó su hora* recaudó un millón de dólares, una sexta parte de los ingresos brutos de la más rápida, más dinámica y menos hablada *El bueno, el feo y el malo*.

Como Henry Fonda expresó sucintamente, «no dio ni un centavo». Fonda se sintió particularmente desconcertado de que cada vez que el film era pasado por televisión a última hora de la noche, el corte publicitario se produjera precisamente en el momento en que él extrae su pistola, después de la masacre de los McBain. Las cadenas simplemente no podían aceptar a Henry Fonda matando a un niño. «La decisión de cortar el film fue particularmente desastrosa –admitió Leone–, porque estaba muy cuidadosamente construido como un ejercicio geométrico, o más bien como un misterio que toma la forma de un acertijo, con todos los pequeños componentes del film representando su papel en el conjunto y con todas las partes componentes girando alrededor del centro. Como un laberinto. Es un concepto que me atrae mucho»[118].

Un consuelo para Leone fue que su momento favorito del film –cuando el *flashback* final es *compartido* por Armónica y Frank, después del duelo final– se mantuvo intacto: «El recuerdo emerge en fragmentos, a todo lo largo del film. Como elementos teatrales. El público no reconoce inmediatamente a la persona que camina hacia ellos. Surge de las profundidades de la imagen, del mismo modo que surge de las profundidades inferiores de la memoria. Y el espectador no reconoce a Fonda hasta el momento en que Fonda empieza a reconocer a Bronson. Es decir, durante el duelo. Frank recibe un tiro en el corazón. La sorpresa hace que se vuelva de espaldas. No ve a su enemigo. No sabe que acaba de darle la espalda. Incluso intenta enfundar su pistola como si todo pudiera empezar de nuevo. Pero es el final del *flashback*. Y muere»[119]. Mientras Frank cae al suelo, Armónica vuelve hacia él

el instrumento musical que lo traumatizó siendo niño..., y Frank asiente, en silencio, al tiempo que aparece en cámara lenta un plano de dos segundos del joven Armónica cayendo al suelo, con Monument Valley en la distancia. Los dos hombres están recordando exactamente el mismo momento, sin que sea necesario que se cruce ninguna palabra entre ellos. Sólo el estertor de muerte de la armónica. Y el resto es silencio. Frank tarda dos minutos en morir, desde el momento en que recibe el balazo en el corazón.

Expresando su decepción ante los cortes norteamericanos, Leone llegó más tarde a la conclusión de que en esta decisión ejecutiva pudo influir también la escasa disposición general a tomarse en serio el género del Oeste. Puede que esto fuera un alegato especial por su parte: «Hoy en día, el público ya no se siente tan fascinado por el *western*. Puede que esto tenga algo que ver con el uso que Hollywood y la televisión norteamericana han hecho de este género en el pasado. O con el hecho de que los temas rurales ya no atraen a un público urbano [...], pero, en contra de esto, la columna vertebral del público aficionado al *western* en sus primeros días eran los inmigrantes de las ciudades. También, los *westerns* cuestan exactamente lo mismo que cualquier otro film, y a veces mucho más en estos días, en los que hay que construirlo todo de arriba a abajo. Howard Hawks o alguien dijo en una ocasión que no puedes hacer un buen *western* sin polvo, rocas y actores que sepan cómo disparar y montar a caballo. Esto cuesta dinero. Pero en la larga historia de los *westerns* norteamericanos, nunca ha habido ninguno que haya recaudado una gran cantidad de dinero. A menos que cuentes *Lo que el viento se llevó* (cosa que yo no hago) o una sátira a lo Broadway como *Sillas de montar calientes* (*Blazing Saddles*)»[120].

En la comunidad cinematográfica, *Hasta que llegó su hora* ha seguido polarizando las opiniones. La ascendente generación del *brat pack,* la "pandilla de mocosos", cinematográfica, entonces en las escuelas de cine la tenía en gran estima. John Boorman era un director muy admirado por Leone y, en su libro "Money into Light", Boorman le devolvió el cumplido: «El *western* inició su declive cuando guionistas y directores se volvieron autorreflexivos e introdujeron elementos psicológicos. John Ford y otros trabajaban con las tripas. Los *spaghetti westerns* de Sergio Leone revitalizaron la forma porque él regresó conscientemente a las historias míticas, haciendo la textura y el detalle reales, pero cercenando despiadadamente los recientes añadidos del Oeste *real* y sus motivaciones psicológicas. Desgraciadamente esto no fue comprendido en Hollywood [...]. Sam Peckinpah fue el único director norteamericano en captar la atención de Leone [...]. En *Hasta que llegó su hora* el *western* alcanza su apoteosis. El título de Leone [el inglés, *Once Upon a Time in the West*: Érase una vez en el Oeste] es una declaración de intenciones y también su regalo a Norteamérica de sus cuentos de hadas perdidos. Es el tipo de obra maestra que puede producirse fuera de las tendencias y las modas. Es a la vez el más grande y el último *western*»[121].

Stanley Kubrick admiró también el film. Tanto, según Leone, que seleccionó la música para *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*) antes de rodar el film, a fin de intentar una fusión similar de música e imagen. Mientras estaba preparando el film telefoneó a Leone, que más tarde recordaría: «Stanley Kubrick me dijo: "He comprado todos los álbumes de Ennio Morricone. ¿Puede explicarme por qué sólo me gusta la música que compuso para los films *de usted*?". A lo que respondí: "No se preocupe. ¡A mí no me gustaba mucho Richard Strauss hasta que vi *2001*!"»[122]. *Barry Lyndon* podría ser muy bien *Hasta que llegó su hora en la Inglaterra Georgiana*: la música, la coreografía, el lento ritmo, los duelos ritualizados. Leone admitía, pese a todo, que tal vez Kubrick no tuviera el toque necesario de narrador de historias.

Pero Wim Wenders escribió sobre *Hasta que llegó su hora* en la revista "Filmkritik", en noviembre de 1969: «No deseo ver más *westerns*. Este es el final, el auténtico final de un oficio. Es mortal [...]. El film de Leone se muestra completamente despreocupado hacia sí mismo. Todo lo que muestra al espectador indiferente es el lujo que permitió su realización: los movimientos de cámara más complicados, el más sofisticado uso de la grúa y de los giros de cámara, decorados fantásticamente diseñados, actores increíblemente buenos, una gigantesca construcción de una vía férrea con todos sus accesorios, hecho con el único propósito de que en una escena una calesa la cruce. Sí, y Monument Valley, EL AUTÉNTICO MONUMENT VALLEY, no una réplica de cartón piedra hueca por detrás, no, el valle auténtico, el de NORTEAMÉRICA, donde John Ford rodó sus *westerns*. Fue en este punto del film, cuando el espectador indiferente puede empezar quizá a sentir reverencia, cuando yo me sentí, al ver el film por segunda vez, muy triste: me sentí como un turista en un *western*, cuando ves por primera vez el lívido rostro de Henry Fonda; cuando Henry Fonda dispara finalmente contra el niño; entonces resulta claro por qué Woody Strode y Jack Elam están sólo allí en la secuencia de los créditos. Su muerte es la de un género y la de un sueño. Ambos americanos». Cuando le pregunté a Wenders por qué había reaccionado tan intensamente, respondió: «Fue porque era el final de un género y porque convertía al *western* en una abstracción donde las imágenes ya no tienen significado»[123].

Los estudiantes del mayo de 1968 se arracimaron para ver *Hasta que llegó su hora*, ochocientos metros bulevar arriba desde la Sorbona. Brecht y el efecto-v, Barthes y la renuencia del capitalismo a *mostrar sus códigos* y la deconstrucción (una palabra recién acuñada) de las películas de Hollywood, todo formó parte de la *haute couture* de aquella temporada. Circulaba una nueva copia del *Octubre* (*Oktiabr*) de Eisenstein para celebrar el cincuenta aniversario de la Revolución Soviética, y "Cahiers" comparaba el cine de Sergio Leone –rostros como tipos, el enlace y la colusión de imágenes, los cortes rítmicos– con la teoría y la práctica de Eisenstein del "cine intelectual". Bertolucci, entrevistado por una revista cinemato-

gráfica parisina, dijo que *Hasta que llegó su hora* era «el film de Leone que más me gusta, aunque sea un poco demasiado intelectual». Umberto Eco añadió más tarde: «El film de Leone representa el cine de arquetipos congelados. Si un film contiene un arquetipo congelado, todo el mundo dice que es terrible. Pero si contiene cientos de ellos, se vuelve sublime. Los arquetipos empiezan a hablar entre sí»[124].

Los guionistas de Leone se mostraron sorprendidos ante este giro de los acontecimientos. «*¿Intelectual?* –estalló Luciano Vincenzoni–. ¿Imaginan a Sergio Leone con una *filosofía*? ¡Oh, vamos! Era un primitivo del cine. Un gran director en el plató. Eso es todo.» Pero tras la estela de *Hasta que llegó su hora* Leone empezó a conceder entrevistas que crearon una impresión muy distinta: «Estaba tan sorprendido de su éxito que empezó a tomarse a sí mismo demasiado en serio. Y hubo un momento en el cual supuso que era algo entre Bernard Shaw y Karl Marx [...]. Cuando estaba sentado con él concediendo una entrevista, muchas veces tenía que pararle y decir: "Por favor, Sergio, tranquilo, no digas cosas estúpidas". Descubrió a Sergio Leone a través de los periodistas y los críticos. Se descubrió a sí mismo»[125].

Sergio Donati, igualmente asombrado de que Leone se proyectara a sí mismo como un intelectual ante los cineastas franceses de 1968, confirma que el director empezó a remodelarse a sí mismo en la imagen de los críticos; también a convertirse en una celebridad, al estilo Hitchcock, lo cual era algo muy poco habitual en el cine popular italiano: «Empezó a construirse una personalidad, ¿no? Empezó a desarrollar también una gran barriga, una barba de profeta y concedía constantemente entrevistas que enmascaraban su auténtica ignorancia»[126].

De ahí –afirman los guionistas– las referencias a Céline y la tentación de usar a "los dos intelectuales" antes que sus habituales colaboradores. De ahí también su presentación de sí mismo como "el autor" y su tendencia a disminuir las contribuciones de los demás. Los críticos deseaban creer en "Leone" como una inteligencia individual que lo abarcaba todo y, así, empezó a convertirse en esa persona mítica. A partir de este punto –dice Donati– las afirmaciones públicas de Sergio Leone tienen que dividirse al menos por dos y ser corroboradas. A partir de este punto, por el mismo motivo, sus guionistas se volverían más críticos, ácidos e incluso esnobs, al principio en privado, luego –a partir de mediados de los años ochenta– en público. Probablemente la verdad se halle en alguna parte intermedia. El veredicto en retrospectiva de Bertolucci es: «Sus películas [de Sergio] son buenas directamente a nivel superficial. Hay otras capas, pero creo que Sergio era mucho más fuerte como un talento puro de *mise en scène* –la relación entre la cámara, los cuerpos de la gente delante de ella y el paisaje– que como filósofo. [A veces hablaba] un poco como un supercrítico, casi un filósofo del cine. Esa era su parte más débil. Era generoso con las ideas acerca de la cámara y las emociones y sus extraordinarios tru-

cos. Por eso fui a ver *El bueno, el feo y el malo* el primer día a las tres de la tarde. Y por eso trabajé con él»[127].

Mientras tanto, Sergio Leone anunció al mundo que su sueño era hacer un *remake* de *Lo que el viento se llevó*...

CAPÍTULO 9

‘AGÁCHATE, MALDITO’

El gran día

«¡Hurra por la revolución y más cañonazos!
Un mendigo a caballo azota a un mendigo a pie.
¡Hurra por la revolución y el cañón que vuelve!
Los mendigos han cambiado de lugar, pero el látigo sigue.»

—W. B. Yeats, “Últimos poemas” (1936-39)

Miss. Gilchrist: Siempre digo que un general y unos cuantos disparos hacen que una olvide sus problemas.
Meg: Seguro, te hacen dejar de pensar en el coste de la vida.

—Brendan Behan, El rehén (1958)

Después del estreno de *Hasta que llegó su hora*, Sergio Leone se hizo a sí mismo algunas preguntas, «entre ellas la cuestión de si debía abandonar por completo mi profesión»[1]. En lo que a Hollywood se refería, era un director de *westerns* que (con excepción del último) habían reportado una gran cantidad de dinero. Sin embargo, tras cuatro intensos años de trabajo, Leone parecía haberse desenamorado de «las cosas asociadas con el Oeste». Durante este tiempo pensó mucho en voz alta. Se sentía feliz siendo fotografiado de pie delante de las estanterías de una repleta biblioteca, en especial si el artículo que acompañaba a la foto debía aparecer en un periódico francés. Formaba parte del jurado de numerosos festivales cinematográficos y en Cannes, en particular, se convirtió en un asiduo. Allá, en 1968, fue fotografiado mientras presentaba a Henry Fonda en una conferencia de prensa; de pie ante el micrófono, elegantemente vestido y con corbata, parecía a la vez orgulloso e incómodo.

Por aquel tiempo compró un apartamento en Via Garibaldi, en el Trastevere, mientras seguía viviendo en Via Lisippo. El apartamento había formado parte en su tiempo de un convento del siglo XV: un arquitecto había rediseñado recientemente su interior. Leone recordaba la primera vez que vio el lugar: «Originalmente, mi apartamento había sido la vieja lavandería, con fuentes en el patio. Todavía había algunas de las maderas del siglo XV en su lugar. El viejo propietario era de Nápoles. Me mostró todo el lugar. Había una vista de 360 grados de toda Roma, con el Trastevere como eje principal. Estaba a los pies del Gianiculum de mi infancia. El propietario no dejaba de hablar de la belleza de la vista. Pero yo me había fijado más en las ventanas, donde pude ver murales de la escuela romana hechos por Maffai [...]. En el momento en que vi esas obras en Cinemascope, ya no oí más las alabanzas del vendedor. En mi cabeza era como si el apartamento ya me perteneciera. Ni siquiera sabía lo que estaba haciendo aquel hombre a mi lado, mientras hablaba humorísticamente. Era un visitante, un intruso [...], pero era muy amable conmigo. Me hizo saber que John Huston había reservado ya el apartamento. Pero prefería vendérmelo a mí porque yo era romano. Y cerramos el trato al cabo de una hora»[2].

Era –dice Carla Leone– «un apartamento para los días de la vejez, un hogar donde retirarse». Aunque Sergio tan sólo tenía 39 años, estaba pensando seriamente en abandonar la industria cinematográfica y subir el puente levadizo. Se había convertido (o lo habían convertido) en una celebridad en la escena cinematográfica europea, reconocible por su amplia cintura y su barba, su pasión por los puros habanos (a los que lo había aficionado Luciano Vincenzoni) y su prodigioso apetito por la buena cocina italiana. De alguna forma, era difícil imaginarlo existiendo en ninguna otra esfera. De hecho, más tarde un entrevistador le preguntó cómo pasaba el tiempo un cineasta de su calibre cuando no estaba preparando o rodando un film. Respondió: «Tengo que admitir la horrible verdad: me bronceo al sol, voy al cine y a *matchs* de boxeo..., leo libros y guiones, me reúno con amigos, voy de vacaciones, juego al ajedrez y deambulo por la casa, irritando a mi familia con –y eso es fatal– mis comentarios y mis observaciones redundantes»[3].

Después de *Por un puñado de dólares*, la terminación de cada film le provocaba serias vacilaciones acerca de qué debía hacer a continuación. ¿Podría mantenerse a la altura de esa última? ¿Debería cambiar por completo de rumbo? ¿Debería salirse e intentar algo nuevo? ¿Tenía realmente el talento que algunos críticos decían? Hablaba constantemente en las cenas con amigos de la industria acerca de las historias que tenía en mente. Derrochador como siempre con los detalles técnicos y un enérgico movimiento de manos, normalmente Leone dominaba la conversación hasta última hora. Luego pedía reacciones, posteriormente se volvía discutidor. Fulvio Morsella recuerda: «El rasgo *espectacularizador* de Leone era llevado

hasta su vida privada [...], [si] algo no encajaba con sus ideas, gritaba y estallaba y echaba a la persona ofensiva. Me peleé con él un montón de veces»[4].

Tonino Valerii estaba acostumbrado a oír a Leone hablar de un retiro próximo, cosa que tomaba casi tan seriamente como cuando Clint Eastwood hablaba de sus intenciones de «establecerse en un lugar y posiblemente retirarse» en *La muerte tenía un precio*. Lo oyó después de *El bueno, el feo y el malo*, cuando no consiguieron levantar el proyecto norteamericano de un film de gánsters. Por encima de todo, consideró Valerii, «[Leone] temía un fracaso [...]. Siempre se mostraba ansioso al respecto. Empezaba como un juego; algunas observaciones recogidas en la *cinemathèque* francesa. Pero lo que temía en realidad era que el siguiente film arruinara la reputación que había conseguido. Era un hombre con muy poca confianza en sí mismo, pese a su *bluff* exterior, su fama de narrador de historias y de *bon vivant*»[5].

Los imitadores de Leone seguían proliferando. En la estela de las repercusiones del éxito de *Por un puñado de dólares* se habían producido ya más de 240 *westerns* italianos: según una estimación muy cautelosa, en 1964, el año de *Por un puñado de dólares*, había habido veintisiete; en 1965, el año de *La muerte tenía un precio*, treinta; en 1966, el año de *El bueno, el feo y el malo*, cuarenta; en 1967, setenta y cuatro; y en 1968 –el año cumbre–, setenta y siete. En los primeros tres años del *boom* –una vez hubo pasado la fase de la imitación norteamericana–, la mayoría de esos films habían sido un derivado de *Por un puñado de dólares*, centrados en un misterioso forastero, con títulos que empezaban con "Mi nombre es..." o "Me llaman..." El hombre que no tenía nombre no había sido inventado todavía por Hollywood. Los films –especialmente los de bajo presupuesto, orientados a los cines de *terza visione*– eran cada vez más horribles de ver, no eran más que escaparates de armas aparatosas, mexicanos locos, venganzas y partituras sub-Morricone. No tan violentos como brutales: una gazmoñería general impedía mostrar el impacto de una bala con demasiado detalle. Había un actor italiano que se hacía llamar Clint Westwood, y un héroe de *spaghetti western* llamado Sam Wallach.

Algunos de esos derivados de los films de Leone habían sido hechos por "productores serios o directores serios", pero la mayoría estaban simplemente alimentando la insaciable demanda del nuevo producto, que normalmente procedía de zonas sureñas donde no llegaba la señal de las televisiones. Ahora, siguiendo el extraordinario éxito de Giuseppe Colizzi (a quien Leone le gustaba calificar como «mi protegido») con la pareja Terence Hill/Bud Spencer, el énfasis empezaba a pasar de la ironía, el melodrama y la hiperactividad hacia la comedia burda. El film *Le llamaban Trinidad* (*Lo chiamavano Trinità*), de Enzo Barboni, era una versión actualizada de Laurel y Hardy en el Oeste, con Terence Hill como el cerebro del Norte y Bud Spencer como el forzudo del Sur. En el mercado italiano recaudó mil millones

de liras más que *Hasta que llegó su hora*, por sólo una fracción de su coste. «El ciclo terminó con *Trinidad* –dijo Sergio Leone–, el instinto [de Barboni] fue tomar esos personajes base de los *westerns* italianos y presentarlos al mismo público que se había sentado a ver cuatrocientos films horribles. Sólo que esta vez les escupiría al rostro, se burlaría de ellos y los trataría mal. Entonces tendría éxito de nuevo. Psicológicamente, el truco funcionó. Pero era un juego fácil de jugar»[6]. Había un toque de envidia en esto, según Valerii: *Trinidad* había desbancado a Leone de su posición como el cineasta favorito de Italia.

Pero esta desilusión fue mucho más allá del mundo del cine popular. Se extendió a la moda de hacer "films políticos" y más allá de eso a la cultura política italiana posterior a 1968. Leone comentó: «Los disturbios surgidos del *Quartier Latin* no me sorprendieron en lo más mínimo. No más que la entrada de los tanques rusos en Checoslovaquia o el renacimiento del fascismo en Italia [...]. Esos acontecimientos simplemente confirmaron mi elección de un tipo de anarquía, que mostré en mis films. Y cuando vi emerger un nuevo género cinematográfico, llamado "cine político", no estuve de acuerdo con él. No creía en él. Para mí, el cine militante sólo debería mostrarse a los miembros del partido»[7].

Era una época de gran inestabilidad en la política italiana. Había importantes investigaciones sobre la infiltración de la policía en los partidos políticos y sobre el uso corrupto de fondos públicos o "clientelismo". El terrorismo (del que se culpaba a la izquierda, pero casi tan a menudo responsabilidad de la derecha) se estaba poniendo de moda. Los partidos socialistas no podían decidir si, o en qué términos, aliarse con los democristianos: el "camino italiano al socialismo" no parecía conducir a ninguna parte. Mientras tanto, los grupos neofascistas y de extrema izquierda, con una extraordinaria variedad de nombres, aparecían constantemente en las noticias. La inquietud obrera y estudiantil llamaba la atención sobre el hecho de que el "milagro económico" no había conducido a las muy necesarias reformas sociales, que se veían bloqueadas a menudo por los representantes de las grandes empresas. El Vaticano se oponía a cualquier liberalización de las leyes del divorcio. Durante siete meses, en 1969, no hubo ningún gobierno creíble en el poder. La desilusión con el proceso parlamentario era creciente[8].

En este clima, Leone estaba seguro de que «los films despertadores de la conciencia» simplemente predicaban a los conversos. Nadie más se molestaba en verlos. Seguramente –desafiaba– lo importante era hacer films «que no sean nacionales y provinciales, y cuyo significado pueda ser apreciado más allá de los confines de unas pocas personas en Italia»[9]. Godard había defendido una forma de hacer films políticos de forma política, de no ser sobornados por el capital, lo cual era, desde el punto de vista de Leone, interpretar mal la naturaleza misma de la cinematografía: era un medio de comunicación de masas o no era nada. Creía que la obra de Char-

lie Chaplin en Hollywood, cuarenta años antes, había hecho más por el socialismo que Palmiro Togliatti o «mi amigo Francesco Rosi, que [...] tiene mil espectadores que acudieron a ver sus films, hablaron de ellos, y eso es todo.»

Algunos "films políticos" compartían el pesimismo de Leone sobre la inquietud social del momento. Pero no sentía ninguna afinidad hacia ellos y, cuando hablaba de ellos, a menudo se embarcaba en imparables diatribas: «¡La política ya no tiene ningún sentido en Italia! Por eso hago los films que hago. Creíamos en la humanidad y la humanidad nos ha abandonado. De acuerdo, la situación es la misma en otros países, pero de alguna forma nosotros somos los más desafortunados. Nuestra hipocresía y nuestra "política de compromiso" nos han puesto en este permanente estado de crisis. Como intelectuales hemos renunciado, cansados de la batalla. ¿En qué otra cosa podemos pensar excepto en la muerte? Después de veinte años de fascismo, vamos a tener que enfrentarnos de nuevo a él. ¿No es la cosa más increíble del mundo? Somos el único país en todo el mundo que vive este absurdo. Van a ganar y actuamos como un hombre que se corta las pelotas para castigar a su esposa. ¡Es la más pura locura! Yo vivo aparte y me importa un comino todo»[10].

A Leone le gustaba evocar la idea de que los dioses habían fallado: «Al término de la guerra, como muchos italianos, tenía ilusiones y sueños. Creía en la revolución [...], en la mente si no en las calles. Soñaba en una sociedad más justa y humana, donde la riqueza estuviera más igualitariamente distribuida. Me encantaba la historia y trazar sus líneas generales de desarrollo. Después de todo, mi padre había luchado contra el fascismo, había creado el Sindicato de Directores, y yo venía de una familia socialista». Leone admitía fácilmente su alejamiento material de la lucha, diciendo: «No puedes ser comunista si eres propietario de un chalet». Pero estaba ansioso por demostrar un cierto grado de compromiso: «Digamos simplemente que soy un socialista desilusionado. Hasta el punto de convertirme en un anarquista. Pero puesto que tengo una conciencia, soy un anarquista *moderado* que no va por ahí arrojando bombas [...], quiero decir, he experimentado todas las falsedades que hay en la vida. De modo que, ¿qué es lo que queda al final? La familia. Que es mi arquetipo definitivo, que nos ha llegado desde la prehistoria [...]. ¿Qué otra cosa hay? La amistad. Y eso es todo. Soy un pesimista por naturaleza. Con John Ford, la gente mira por la ventana con esperanza. Yo muestro a la gente que está asustada incluso de abrir la puerta. Y si lo hacen, tienden a recibir una bala justo entre los ojos. Pero así son las cosas. La política nunca ha estado ausente de mis films. Y en los films, los anarquistas son auténticos personajes. Los conozco bien, porque mis ideas están cerca de las suyas»[11]. Las continuas elisiones de política y cine, anarquismo y Ford, son reveladoras. Parecía mucho más cómodo hablando del último que de la primera. Como diría Luciano Vincenzoni, incrédulamente: «¿Sergio Leone... *y política*?».

La segunda fase del *western* italiano (aproximadamente 1966-69) había intentado infundir debates políticos en los espectáculos populares. A Sergio Leone tampoco le preocupaba mucho eso. Ante sus entrevistadores ejercía libremente su cinismo y parecía disfrutar causando efecto: «De los llamados *westerns* italianos *políticos* –¿o era sólo *inteligentes*?–, creo que sólo he visto uno: *El halcón y la presa* (1967), que me debía a mí su título [el título italiano, *La resa dei conti*], extraído de un tema musical de Morricone. La historia de Franco Solinas era maravillosa, pero se vio estropeada por un film estúpido». Su considerada opinión era: «Confundir tales films con films políticos es absolutamente típico de la mentalidad europea, y es una pseudointelectualización»[12].

El ciclo de *westerns* políticos italianos había empezado dos años antes. En 1966, el guionista radical Franco Solinas (famoso por *Salvatore Giuliano* y *La batalla de Argel*) había escrito un tratamiento acerca de un joven policía en Cerdeña, que trabajaba para los corruptos jefes del gobierno local y persigue a un viejo campesino, un borrachín, acusado de acosar sexualmente a una niña. Este policía no tarda en darse cuenta de que el acusado es inocente y que ha sido acusado injustamente debido a sus actividades políticas de izquierdas, pero de todos modos lo abate a tiros. Sus preocupaciones como defensor de la ley por la seguridad del *establishment* político y su propia promoción pasan por encima de su sentido de la justicia. En la versión definitiva de la película, *El halcón y la presa*, el policía se convirtió en el *sheriff* interino Lee Van Cleef, el viejo campesino en un taimado joven mexicano llamado Cuchillo (interpretado con desdentado carisma por el actor cubano Tomas Milian) y el escenario trasladado de la Cerdeña contemporánea al Texas de 1871. Siguiendo el consejo del propio Sergio Leone, el final fue cambiado más allá de todo reconocimiento. Así, el *sheriff* Corbett une sus fuerzas con Cuchillo para una serie de duelos finales con los corruptos capitalistas y, después de muchas miradas e ir en busca de las armas, la mayoría de los malos terminan mordiendo el polvo de Almería.

El director Sergio Sollima había adaptado el tratamiento con mucha ayuda de Sergio Donati y, para él, «hubiera podido ser la historia de un boina verde norteamericano contra el Viet Cong, o de un oficial inglés contra un joven nativo en la época del imperialismo británico en la India. Los dos personajes eran *western*, por supuesto, pero el choque de caracteres opuestos era también mucho más amplio en sus implicaciones [...]. Cuchillo funcionaba como personaje porque para el público –y especialmente para el público joven– parecía *uno de ellos* antes que un frío y remoto superhéroe como Clint Eastwood. Pertenecía a una clase social de la que nunca se había hablado en los *westerns*»[13].

Para los guionistas y directores con base en Roma, que estaban bien avisados, la fusión de *westerns* y críticas al capitalismo o al imperialismo parecían tanto intere-

santes como comercialmente viables. En su mejor momento, según Jean-Pierre Gorin, el colaborador de Jean-Luc Godard, «cada marxista en cada manzana de viviendas deseaba hacer un *western*». Poco después de los sucesos de mayo de 1968, el líder estudiantil Daniel Cohn-Bendit fue a Roma y empezó a preparar un «*western* de izquierdas [...], acerca de unos mineros en huelga que luchan contra sus amos, acerca del amo con su pandilla de matones que ataca a los trabajadores, acerca de los trabajadores que se apoderan de la mina, y así sucesivamente»[14]. Pero Godard reelaboró el proyecto y lo convirtió en la muy diferente *Le vent d'Est*, una deconstrucción tanto del *western* italiano como del norteamericano. Una versión mucho menos comprometida de la historia de Cohn-Bendit surgió tres años más tarde, como *La cólera del viento* (*La collera del vento*), una coproducción entre España e Italia filmada por el director español Mario Camus. Terence Hill interpretaba a un asesino contratado como rompehuelgas en el sur de España con el cambio de siglo, que se une a los huelguistas y termina siendo abatido a tiros por los matones de su empleador. En Estados Unidos el film fue titulado *Trinity Seed Red,* con la intención de atraer a los fans de Hill/Spencer; pero el público que acudió a verlo engañado por este truco debió llevarse una buena sorpresa.

La tendencia política había empezado en realidad en 1966 con *Yo soy la revolución* (*¿Quién sabe?*) de Damiano Damiani. Este modesto film, cuyo éxito en taquilla sorprendió incluso a sus colaboradores, trataba del juego del gato y el ratón entre un taciturno gringo llamado Bill Tate (el actor colombiano "Lou Castel", o más bien Luigi Castellato) y un explosivo bandido-revolucionario mexicano (Gian Maria Volonté), en la época de la revolución mexicana. A medida que se desarrolla la relación, el mexicano empieza a captar el significado de la revolución, mientras que el gringo revela que él sólo está allí por los dólares. Finalmente, el bandido abate a tiros al gringo, entrega su parte de las ganancias mal adquiridas a un peón que pasa, y le dice que compre no pan sino dinamita. Franco Solinas, que coescribió también este guion, describió *Yo soy la revolución* como una versión popular de su más prestigiosa obra con Gillo Pontecorvo (*La batalla de Argel*), y *Queimada*. Los críticos de izquierdas en Roma y París no se mostraron tan seguros: consideraron que este cambio de dirección podía ser muy bien una mezcla de oportunismo (para introducirse en los mercados del llamado "Tercer Mundo") y una difusión del "discurso revolucionario", todo ello convertido en un brutal y espectacular circo. Lo que todos esos films demostraban –escribió un crítico– era que «el corazón es más humano que el robot», lo cual no era un sustituto del análisis político. Pero en el proceso fue acuñada la frase "*westerns* políticos".

Damiano Damiani, que empezó su carrera escribiendo guiones neorrealistas para Cesare Zavattini, se esforzó por desmarcarse del género, diciendo: «*Yo soy la revolución* no es un *western*. Cuando los críticos ven un caballo, piensan que están vien-

do un *western* [...]. *Yo soy la revolución* es un film sobre la revolución mexicana, y es claramente un film político y no puede ser de otro modo»[15]. Damiani señaló alegremente las afinidades estructurales entre este film y *Queimada*, ambas historias de una precaria colaboración entre colonizador y colonizado, que adquieren significado revolucionario cuando el colonizado arroja a un lado la *falsa conciencia* y golpea a su opresor. Otro veterano de los días del neorrealismo, Carlo Lizzani, aprovechó el ciclo en 1967 filmando *Requiescant*. El ubicuo Lou Castel (disfrazado de mexicano) es el único superviviente de una masacre en un territorio anexionado a Texas, que persigue al misógino y racista patriarca confederado (Mark Damon) responsable de los hechos, y que finalmente es convertido a la causa revolucionaria por un sacerdote-pistolero radical llamado Don Juan, interpretado por Pier Paolo Pasolini. «La idea de un *western* –recordaría Lizzani– regocijó realmente a Pier Paolo»[16]. Pasolini, cuyas hundidas mejillas recuerdan a Jack Palance, utiliza la Biblia muy efectivamente cuando le dice a Castel: «Nuestro plan es liberarnos a nosotros mismos, y este Libro nos traerá la libertad [...]. Las ideas, no el ganado, son la cosa más importante que hay que cambiar.» También dice la frase final, otro comentario sobre el "superhéroe frío" de Leone: «Desgraciadamente necesitamos hombres como usted, porque usted es el asesino más experto de todos».

Había otras sorpresas en preparación para el público del sur de Italia: según Sergio Corbucci, un airado espectador en Sicilia se sintió tan alterado por el final de su película de 1968 *Il grande silenzio* (donde el héroe mudo Jean-Louis Trintignant es masacrado en la nieve por el cazador de recompensas Klaus Kinski) que empezó a disparar contra la pantalla durante los créditos finales. Pero las otras principales contribuciones de Corbucci al ciclo (como *Salario para matar* [Il mercenario, 1968] y *Vamos a matar, compañeros* [*Los compañeros*, 1970]) fueron criticadas en "Cahiers" por ser insuficientemente comprometidas: películas divertidas, al estilo cómic, que prestaban un servicio de boquilla a los temas revolucionarios, mientras demostraban que «la revolución está ahí realmente para divertirse». Más Chuck Jones que Sergei Eisenstein.

La obra de Franco Solinas era de un orden distinto. El propio Solinas recordaría que el punto de partida para todos sus guiones era «un análisis de dos fuerzas en conflicto motivadas por lo fortuito antes que por términos idealistas». Y como miembro comprometido del Partido Comunista Italiano, el contexto político era para él muy específico: «Hubo tiempos en los que la política europea estaba estancada por dos razones principales. La primera: se creía que la clase obrera estaba completamente integrada, parecía inexistente en relación con la causa revolucionaria. La segunda: un profundo análisis de la situación política había eliminado por completo la posibilidad de una revolución en nuestro continente. Pueden entender cómo las explosiones de las contradicciones coloniales, las revoluciones, las luchas

armadas que estaban brotando por aquel entonces en toda la geografía del Tercer Mundo, despertaban la esperanza además del interés. Uno tenía que creer que el capitalista, aparentemente inderrotable en nuestro país, podía haber sido derrotado de una vez por todas en sus bases de aprovisionamiento». Y, sin embargo, Solinas elaboró el tratamiento original del *Salario para matar* de Corbucci[17].

Las bromas y el espectáculo ¿permitieron un análisis profundo de las causas de la revolución y el bandidaje social? Otra cuestión era cómo esos films, con su antimilitarismo, sus explícitas referencias al fascismo, y su condenación a las intervenciones extranjeras en América Latina, podían llegar a ser realizados en la España de Franco. Posiblemente, dado el género en el que estaban encuadrados los films, la gente simplemente no los examinaba con mucha atención (cuando le pregunté al veterano Joaquín Romero Marchent acerca de esto, respondió: «*¿Westerns?* ¿Radicales? No entiendo la pregunta»[18]). El debate sobre la política del *western* italiano atrajo a luminarias como Jean-Luc Godard, Simone de Beauvoir, Glauber Rocha, los críticos de "Cahiers du Cinéma", y el Vaticano. Algunos de los participantes llegaron a la conclusión de que, comparados con la difusa inquietud de los films "políticos" de Hollywood (donde siempre es culpa del "sistema", "la conspiración", "la organización", nunca de la estructura social o las tendencias económicas), esos films, fueran cuales fueran sus indudables deficiencias, al menos efectuaban un análisis..., en especial si Solinas había tenido algo que ver con ellos. Ciertamente, intentaban que el punto de identificación del público pasase del frío superhéroe a los desheredados de la tierra de Frantz Fanon. Una de sus más obvias deficiencias, vista hoy, era su política sexual: el personaje de Tomas Milian tiene en general una actitud neanderthal hacia sus mujeres, y los malos homosexuales se supone que representan invariablemente la última palabra en decadencia.

Sergio Leone creció en un hogar altamente politizado. Pero en 1968 no tenía tiempo para los *westerns* italianos "políticos" o "inteligentes" (anteriormente había demostrado un poco más de tolerancia. Visitando a su viejo amigo Corbucci en el plató de *Django* en los estudios Elios cerca de Madrid, examinó las enlodadas calles, el destartalado pueblo y el ataúd que el héroe arrastra consigo a lo largo de toda la historia. Reflexionó por un momento y les dijo a Corbucci y Franco Nero: «Creo que tenéis un éxito»[19]). Quizá se resentía de los desdeñosos comentarios de Sollima sobre un «frío y remoto superhéroe como Clint Eastwood». Quizá se sentía un poco envidioso de los directores que podían referirse a sus experiencias de la vida real en la Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, ahora quería distanciarse de los trillados *spaghetti westerns*. Después de todo, había adquirido una reputación internacional y rodado una secuencia en Monument Valley; podía permitirse ser sarcástico con los films italianos o españoles que se veían confinados a los desiertos de México, a actores latinos y muchos disparos. Más aún, era muy conscien-

te de los mitos cinematográficos que habían surgido "al sur de la frontera, México abajo".

México solía ser presentado en el cine norteamericano como un lugar de huida, un refugio, una ruidosa y exótica alternativa, un lugar donde buscar ideales perdidos y (su papel más característico en las películas mudas) un lugar de cría de tipos malos particularmente malvados. La revolución mexicana de 1911-19 proporcionaba rutinariamente un fondo colorista para los héroes vagabundos norteamericanos que descubrirían por sí mismos que "un hombre tiene que hacer lo que un hombre tiene que hacer". En *¡Viva Villa!* (*Viva Villa!*, Howard Hawks y Jack Conway, 1934) era un irónico periodista llamado Johnny Sykes, precursor de John Reed, el autor radical de *México insurgente*; en *Veracruz* (1954), situada en el período en que Juárez se estaba rebelando contra el colonialismo europeo, era un pistolero sin escrúpulos y un caballero sureño, buscando aventuras tras la Guerra Civil, y en el más reciente ejemplo, *Los profesionales* (Richard Brooks, 1966), eran cuatro "especialistas en armas" norteamericanos encargados de rescatar a la esposa de un magnate de «los sanguinarios degolladores en México». *¡Viva Villa!* era algo atípico en este repertorio, en el sentido de que centraba su atención en el propio bandido-revolucionario Pancho Villa (Wallace Beery). Los letreros que aparecían a intervalos regulares a lo largo de todo el film revelaban que sus autores eran definitivamente de tendencias románticas: «Empezando con cuatro hombres que se le unían en Río Grande, Pancho Villa entraba en la ciudad de México tres meses más tarde, como un conquistador, a la cabeza de un ejército de 60.000.» Villa era aclamado como el creador de «un nuevo México dedicado a la justicia y a la igualdad. El corazón salvaje no había luchado en vano».

Era ese tipo de material el que rebatían los *westerns* italianos. Sergio Leone dijo por aquella época que él también rechazaba «el romance del sombrero» en los films de Hollywood, pero debido a su desilusión con los recientes acontecimientos políticos y artísticos en Italia, halló igualmente rechazables las refutaciones cinematográficas de este romance. Durante un tiempo, según Sergio Donati, meditó sobre el guion de Ben Hecht de *¡Viva Villa!* y tomó en consideración hacer un *remake*, quizá con Toshiro Mifune como protagonista. Entonces Claudio Mancini adquirió para Rafran un tratamiento llamado *México*, acerca de un desilusionado revolucionario-bandido. Donati concibió el primer borrador de un nuevo tratamiento, y fue llamado a conferenciar al plató almeriense de *Hasta que llegó su hora*.

> «Allá en Roma escribí un primer borrador basado en el tratamiento. Y Sergio estaba montando *Hasta que llegó su hora*. Un domingo fui a su casa, y allí estaban Claudio Mancini y Fulvio Morsella, y el socio de Mancini por aquel entonces, Ugo Tucci. Tres o cuatro personas, que empezaron a decir

> cosas acerca del primer borrador [...], el tipo de cosas frívolas que dicen los ejecutivos de la televisión sobre los guiones. Y yo miraba a Sergio, pero a él no le importaba en absoluto aquello [...], todavía no estaba metido en la película. Pero me sentí dolido, porque dijeron tantas cosas estúpidas, y yo miraba a Sergio esperando que les dijera: 'Eso está bien' o 'Eso es lo que pienso'. Al final de aquella comida dije: 'Muy bien, pues'. Tomé mi guion, pasé cinco días preparando un segundo borrador con todas las cosas estúpidas que habían sido sugeridas sin que Sergio dijera nada. Pero Sergio lo leyó y dijo: '¿Qué has hecho?'. Y yo dije: 'He hecho exactamente lo que sugirieron sin que tú intervinieras [...]'. Y él se me puso a chillar, así que le dije: 'Que te jodan'»[20].

El guion estaba situado en ese momento histórico, después de la excitación inicial de la Revolución Mexicana (los primeros éxitos de Villa y Zapata, las reformas agrarias del presidente Madero), durante el caótico período en que Huerta estaba intentando invertir el impulso revolucionario. Villa está preparando un movimiento de pinza sobre la ciudad de México desde el Sur y el Norte, la caída de Huerta es inminente. El personaje central es un ingenuo campesino mexicano, un anarquista nato que cree sólo en su familia y sus amigos, que tiene comunicación directa con Dios y que tiene una opinión nefasta de aquéllos que se han implicado en los grandes cambios que están convulsionando el país. Este mexicano se cruza en el camino de un revolucionario profesional con un pasado culpable, que utiliza al campesino para sus propósitos. Finalmente, este mal emparejado dúo llegará a depender el uno del otro, mientras el revolucionario pierde sus ilusiones para aprender a apreciar la amistad y el campesino es absorbido, sin desearlo, por la revolución.

Aunque Leone se tomó su tiempo para implicarse en el proyecto, finalmente este encajó con su pesimismo innato. Su preocupación era «no *la* Revolución Mexicana, sino la Revolución como símbolo. sólo interesante en este contexto debido a su fama y a su relación con el cine. Es un auténtico mito»[21]. Érase una vez un cuento de hadas, que demasiada gente confundía con una historia auténtica, idealizándola tanto que la privaba de existencia: la historia de Leone la enfrentaría con los valores realistas de un hombre sencillo. Él y Fulvio Morsella desarrollaron la idea «de la amistad entre un peón mexicano y un revolucionario que había pertenecido al IRA»[22].

Como recuerda Donati, el consejo de Leone había sido, como de costumbre, «pensar en todos los diálogos en *romanesco*. Las actitudes de esos personajes [...] son de Ostia, Spolati, son realmente gente de Roma»[23]. Sobre la base del borrador del guion de Donati, Leone consiguió reunir un impresionante paquete de inversores internacionales: Rafran/San Marco, Miura y United Artists (tras el imperdonable

trato a su último film, Paramount había sido excomulgada). En este punto, Leone esperaba poder saltarse los procedimientos y ocupar sólo un papel de *supervisor* entre bastidores. Pero los inversores solamente firmarían el contrato si él se convertía en "el productor oficial". Así, con desgana, aceptó «tomar la responsabilidad del asunto» con Morsella y Mancini. Donati había escrito el papel de Juan el campesino especialmente para Eli Wallach, pero, recuerda el guionista, «el film iba a tener un coste elevado y los inversionistas deseaban un *actor famoso* que atrajera a la gente». Donati no se sintió sorprendido por la forma en que Leone comunicó la noticia a Wallach (el actor confirmaría: «Sergio Leone y yo rompimos como resultado de *Agáchate, maldito*. Fue un desacuerdo contractual y ninguno de los dos ha hablado nunca de ello. Es como los israelíes y los egipcios, que se necesita un mediador para reunirlos»[24]).

Mientras tanto, Leone hacía saber al mundo, a través de entrevistas, que estaba interesado en otros proyectos, al menos algunos de los cuales parece que eran pura fantasía. Estaba el largo tiempo acariciado *remake* de *Lo que el viento se llevó,* la biografía de Pancho Villa, una adaptación de "Viaje al fin de la noche" de Céline, y una versión de "Don Quijote", situada en la Norteamérica actual, en la cual «Norteamérica estaría representada por Don Quijote, mientras que Sancho, un europeo en el proceso de descubrir ese país, sería el único personaje auténticamente positivo del film» (según los comentarios de Leone, Sancho Panza sería otro personaje carnavalesco, otro Tuco). Leone pregonaba también la posible reconstrucción de los últimos días de Mussolini en abril de 1945, cuando nazis, fascistas, el Vaticano, el Comité de Liberación Nacional, los luchadores independientes de la Resistencia y las tropas norteamericanas que avanzaban estaban todos disputándose su posición en Milán, alrededor del lago Como y en la frontera con Suiza. Por supuesto, nunca fue encargado ningún guion sobre el libro de Céline, aunque Leone afirmó más tarde que la viuda del escritor deseaba que él siguiera adelante con el proyecto. El Cervantes actualizado parece que llegó hasta el estadio de tratamiento. El film sobre Mussolini fue abandonado cuando se descubrió que la fuente histórica clave sobre la cual esperaba basar Leone el guion había sido adquirida por Carlo Lizzani.

Mientras tanto, Luciano Vincenzoni heredó el tratamiento de Leone/Morsella y el borrador del guion de Donati. En general, se sintió complacido de verse unido a Leone en este proyecto: «El tema no era particularmente original, pero Leone consiguió darle una dimensión dignificada, una cierta escala. La diferencia entre este proyecto y *Salario para matar* se hallaba en los recursos disponibles para la producción y los actores.»

Leone empezó a buscar un director y United Artists recomendó a un prometedor crítico de cine convertido en cineasta, de treinta años, que recientemente había tenido un modesto éxito con el film de bajo presupuesto *El héroe anda suelto* (*Targets*,

1968). Peter Bogdanovich había trabajado en el teatro *off*-Broadway antes de organizar algunas influyentes sesiones de cine (Welles, Hawks, Hitchcock) en el Museo de Arte Moderno, transcribía la más extensa entrevista jamás concedida por "John Ford" (1967) mientras preparaba un largometraje documental titulado *Directed by John Ford*, colaboraba con Roger Corman en la película sobre motoristas *Los Ángeles del Infierno* (*The Wild Angels*, 1966) y dirigía su primer film. *El héroe anda suelto* había sido un impresionante debut, que combinaba una actuación carismática de Boris Karloff (como un viejo y ominoso personaje, Byron Orlok) con una historia sobre un perturbado joven coleccionista de armas de San Francisco que dispara contra los motoristas que pasan. Bogdanovich metió en ella incluso un poco de metraje que halló del film *The Terror* (1963) de Roger Corman, y un poco de homenaje cinematográfico a Howard Hawks. La secuencia final, donde el francotirador se confunde entre las imágenes de la pantalla de un *drive-in* y el auténtico Boris Karloff, encajaba directamente en la línea de Leone. Bogdanovich era un auténtico apasionado del cine: afirmaba haber visto 5.316 films y haber escrito fichas de todos ellos.

Así que Bogdanovich llegó cumplidamente al aeropuerto de Fiumicino en octubre de 1969. La cosa prometía ser una asociación fascinante. Pero los siguientes tres meses iban a demostrar que productor y director tenían poco en común. Según Leone (que elaboraba el relato de una forma distinta cada vez que lo contaba, haciéndolo más y más más difamatorio), la relación empezó mal y de ahí fue yendo a peor: «Durante las primeras dos semanas de su estancia, Bogdanovich pasó su tiempo organizando pases de *El héroe anda suelto* para toda la aristocracia pseudointelectual de Roma. Y también para mis amigos cineastas. No había nada malo en ello, ¡pero no le hacía ningún bien a nuestro film! Tuvimos que aguardar hasta la tercera semana para empezar a desarrollar el guion. Junto con Vincenzoni, fui sugiriéndole cosas. Su respuesta invariable era: 'No me gusta'. De acuerdo, dije, oigamos pues lo que le *gustaría* hacer. Se puso pálido y dijo: 'Quiero a mamá'. Así es como llamaba a su esposa [la diseñadora Polly Platt, que era también su colaborador creativo]. Afirmó que no podía trabajar sin ella. Acepté dejar que tomara parte. Alquilé para ellos un hermoso chalet. Pero insistí en tener una historia en una quincena [...]. Dos semanas más tarde, Bogdanovich y su esposa me traen como una docena de páginas escritas en inglés. Las hago traducir. Las leo y *yo* me pongo pálido. Pienso que el traductor tiene que haberse equivocado. Contrato a otro para que vuelva a hacer el trabajo. El resultado revela exactamente el mismo desastre. Eso fue suficiente. Hice que Bogdanovich firmara cada página de la versión inglesa y la envié a United Artists. Acompañé una carta para hacerles saber que aquel era el trabajo del hombre que me habían recomendado. Tres días más tarde recibí este telegrama de Estados Unidos: 'Disponga regreso Sr. y Sra. Bogda-

novich a Nueva York, EN CLASE TURISTA' [...]. Le mostré el telegrama a Bogdanovich y le deseé lo mejor, aconsejándole que no exhibiera demasiado a menudo *El héroe anda suelto* en Estados Unidos»[25].

El relato de los hechos por Peter Bogdanovich, que convirtió en un divertido artículo para la revista "New York", era diferente y, con todos los reparos que se derivan de los rencores surgidos, muy ilustrativo sobre el tema Sergio Leone: «Con la seguridad recibida de United Artists de que serían bien aceptados cambios radicales en el primer borrador del guion sobre la revolución mexicana que había recibido, y con la firme promesa de que Leone funcionaría realmente sólo como productor y en consecuencia me dejaría hacer el film como yo lo veía, y tomando en consideración que era un viaje gratis a Italia, donde nunca había estado, y teniendo en mente que no había hecho una película en más de un año, que tres proyectos que estaba preparando se habían ido al traste, y recordando también que un bebé nos había convertido en tres..., acepté, podría decirse que de mala gana»[26].

La primera impresión que tuvo Bogdanovich de Leone no fue particularmente alentadora: «En esos días, Sergio no llevaba barba [se la había afeitado desde *Hasta que llegó su hora*, sólo para dejársela crecer de nuevo para el rodaje del siguiente film]; de hecho, era una persona de aspecto más bien poco impresionante: altura media, barriga prominente (normalmente con un suéter de cachemir tenso sobre ella), sin apenas barbilla. Pero me recibió en el aeropuerto con la majestad de un emperador romano mostrando su benevolencia sobre un valioso, aunque decididamente inferior, súbdito. La sensación que yacía detrás de aquel primer encuentro era sutil, pero la impresión se vio confirmada en las semanas que siguieron. En realidad Sergio deseaba que yo creyera que él era un gran director; *él* no lo creía, lo cual explica quizá por qué era tan importante que aquéllos que trabajaban con él sí lo creyeran».

Leone nunca estaba en sus mejores momentos durante las escenas en los aeropuertos con visitantes norteamericanos y, así, tendía a exagerar. Era como si intentara demasiado intensamente demostrar algo, en beneficio de sí mismo y quizás incluso de Italia. Esta vez, el cortés Vincenzoni actuó como intermediario. «[Vincenzoni] y yo nos llevamos fabulosamente bien desde el principio, aunque su trabajo de traductor, mediador, árbitro y guionista todo en una pieza no era muy apetecible [...], buena parte de nuestro tiempo juntos lo pasó intentando conseguir que yo fuera más diplomático con Sergio. Nuestras reuniones sobre el guion se efectuaban normalmente a las once de la mañana, en cuyo momento yo llegaba al apartamento de Luciano y aguardábamos a Sergio. Hacia la una llamaba para decir que llegaría un poco tarde, así que por qué no salíamos y comíamos un poco. Hacia las tres regresábamos y Sergio solía llegar hacia las cuatro y media para dos horas de trabajo. Tras un par de semanas de esto, Sergio me regaló inexplicablemente *a mí*

un reloj (uno viejo suyo), presumiblemente para impedir que *él* llegara tarde.» Esas dos horas las pasaban normalmente sumergiéndose en la trama, de la que Leone vivía cada momento, como explicaría Bogdanovich: «Sergio empezaba cada secuencia con una parrafada en inglés y mucha actuación, todo lo cual efectuaba en medio de la habitación acompañado por gestos dramáticos. 'Dos grandes ojos verdes', empezaba invariablemente, con una mano alzada por encima de los ojos, la otra debajo, para indicar que los estábamos viendo en la pantalla [...], un plano que yo podía captar fácilmente, puesto que había visto al menos una docena de ellos en cada película de Leone. '¡Corte! –continuaba–. ¡Pies moviéndose!' Y toda la atención se centraba ahora en sus pies mientras los movía enérgicamente hacia adelante. 'Clinc, clinc', decía, proporcionando el efecto sonoro de las espuelas. '¡Corte! –*chillaba* esta vez–. ¡Mano en la pistola!', susurraba, llevándose la mano a la cadera. '¡Corte!' La mano volvía a enmarcar su rostro. '¡Dos grandes ojos verdes!', y así sucesivamente, hasta que un estallido de disparos lo enviaba reculando hasta un sillón, agotado y jadeante, tanto por el ejercicio físico tan pronto después de comer (en Italia, y particularmente con Sergio, casi cualquier hora del día es pronto después de comer) y la pura inspiración de la secuencia en sí. Él y Luciano me miraban esperando una reacción».

Bogdanovich empezaba a adquirir la fuerte impresión de que su productor esperaba que él rodara el film exactamente igual a como lo estaba representando, lo cual no era en absoluto el acuerdo que le habían prometido. Cuando Dario Argento vio una interpretación parecida dos años antes, la comparó con "La divina comedia". A medida que pasaba el tiempo, el director norteamericano se sentía menos impresionado por la estrella. Para él, las reuniones sobre el guion estaban empezando a parecerse más al purgatorio. En particular estaba el asunto del estilo visual de Leone, que era completamente opuesto al "cine norteamericano clásico" de Bogdanovich, escuela de Hawks y Ford. La secuencia clave de *El héroe anda suelto* había mostrado a Karloff y a Bogdanovich (como un joven guionista llamado Sammy Michaels) viendo *El código penal* (*The Criminal Code*, 1931) de Howard Hawks en la televisión de un hotel: ahora, *aquí*, dijo Bogdanovich, había alguien que sabía realmente cómo contar una historia: «Sergio acababa de empezar una nueva escena –'¡Dos grandes ojos verdes!'–, cuando le interrumpí para decir que deseaba que habláramos de la acción en vez de los planos y, además, a mí no me gustaban los primeros planos. Una vez traducido esto, hubo una expresión sorprendida y desalentada en el rostro de Sergio. Siguió una larga pausa. Si no me gustaban los primeros planos, preguntó al fin, un poco ansiosamente, ¿qué *era* lo que me gustaba? A lo cual respondí perversamente: 'Los planos largos'. De vuelta a la ciudad [desde la casa de Leone cerca de Ostia, a una hora de distancia en coche], Luciano sacudió la cabeza maravillado y dijo: 'Creo que usted no quiere hacer esta película'».

Además de los asuntos técnicos, Leone deseaba hablar del tema de la película. A veces «efectuaba una dramática y terriblemente seria entrada» para recordar a todos los reunidos que «la película que estábamos haciendo era en realidad sobre Jesucristo». Esta idea emergió, según Bogdanovich, de algunos artículos críticos que había estado leyendo Sergio acerca del oculto simbolismo religioso en sus films (entre los cuales puede que hubiera uno del autor de este libro). En consecuencia, guionista y director «tuvieron que escuchar una conferencia de cómo el Irlandés en esta película [...] era en realidad una metáfora de Cristo». El comentario de Vincenzoni sobre esto es que «la auténtica idea era que se suponía que Leone era Dios y James Coburn su hijo Jesucristo. ¿Comprenden lo que quiero decir?»[27]. En justicia, hay que decir que Leone había estado hablando desde hacía cierto tiempo de la presencia de referencias religiosas en todos sus films desde *Por un puñado de dólares* (lo cual motivó mi artículo).

John Ford, cuyo film *El delator* (*The Informer*, 1935) fue una de las principales fuentes para el personaje del Irlandés, había *crucificado* a su protagonista y le había proporcionado una escena de *transfiguración* empapada de simbolismo; lo cual era una marca de fábrica del guionista Dudley Nichols. Pero para Bogdanovich, virtualmente cualquier cosa que hiciera Ford era como las Sagradas Escrituras, mientras que la mayor parte de lo que hacía Leone «no tenía poesía en ello». Lo que sucedía sencillamente era que Leone estaba engullendo lo que los críticos empezaban a decir de él. De hecho Ford había admitido a Bogdanovich, en el transcurso de su larga entrevista de 1967, que su principal crítica de *El delator* era que «carece de humor [...], lo cual es mi fuerte». Leone no estaba dispuesto a dejar que se dijera eso de *su* nuevo film. Como relató Bogdanovich: «Pasamos mucho tiempo viendo a Sergio representar su más apreciado momento de la película, que tenía que ver con el bandido mexicano tirándose un pedo mientras sujeta una cerilla encendida bajo las posaderas. A Sergio le encantaba particularmente imitar el ruido tanto del inicio de la ventosidad como del posterior causado por el encuentro de la visible cerilla y el invisible gas. Tras representar esto con todo lujo de detalles, Sergio se derrumbaba agotado en su silla, agitando la cabeza y lamentándose de no poder hacer eso en la pantalla, y amenazando al mismo tiempo con hacerlo de todos modos»[28].

Peter Bogdanovich contradijo la versión de los acontecimientos dada por Leone en casi en todos sus detalles. Leone hablaba como si *El héroe anda suelto* todavía no se hubiera estrenado, cuando en realidad había sido distribuida desde hacía más de un año. Según Bogdanovich, él nunca fue contratado como guionista, así que nunca escribió físicamente ni una línea; Leone no podía haber rechazado su borrador del tratamiento, porque este documento jamás le fue solicitado. Y Leone no le *despidió,* aunque probablemente esa era su idea cuando Bogdanovich decidió

abandonar. Pero ciertamente recuerda a Leone y Vincenzoni metiéndole en la cabeza las ideas más variadas, a lo cual respondía normalmente: 'Eso no me gusta'. Su conclusión sobre esas dificultades es que Leone deseaba en realidad dirigir él mismo el film, pero se sentía demasiado inseguro como para tomar toda la responsabilidad sobre sí. Inconscientemente, para ser caritativos al respecto, estaba intentando maquinar una situación en la cual se viera obligado a tomar finalmente el timón. Como lo explicó Bogdanovich: «Si entonces la película terminaba estallándole en las manos, tenía la excusa de que realmente no había planeado hacerla, y que se había visto obligado a ello y había hecho lo mejor que había podido, al tiempo que posponía la importante obra que estaba preparando [*Érase una vez en América*]. Cuando todos esos críticos y toda esa gente dice que eres bueno y realmente tú no lo crees, quizás en algún punto el temor a ser descubierto se convierte en algo abrumador y prefieres retirarte no derrotado que enfrentarte al fracaso. En realidad, si esta quizá presuntuosa deducción es cierta, entonces es una considerable lástima, porque Leone es a menudo muy buen director».

Cuando Bogdanovich entró en escena, el título del proyecto había cambiado del original "Érase una vez la revolución". «Los socios italianos rechazaron mi título original –recordaría Leone–. Tenía que cambiarlo a *Giù la testa*, que quiere decir 'Abajo la cabeza', pero también 'Salte del camino', de modo que el título adquiere una connotación social muy precisa.» También era un buen resumen del credo político de Leone a finales de los años sesenta. Como le diría al periodista italiano Diego Gabutti: «Realmente no deseaba hacer un elogio de la revolución tal y como era presentado por ejemplo en *Yo soy la revolución* de Damiano Damiani, filmado con mucha pasión pero cuya ideología parecía de repente antigua y similar a una fórmula como la plegaria de un místico medieval. No. Teníamos en mente una especie de comedia social, donde un personaje muy poco importante, casi ingenuo, recorre un tipo de historia diferente sin saberlo y sin siquiera ver lo que está ocurriendo a su alrededor»[29].

Leone esperaba que el público discerniera «la sombra de mi humor y en mis propias ilusiones». Había planeado una animada secuencia bajo los créditos de apertura: «En la pantalla habría un gran mapa de Norteamérica, luego un brusco *zoom* aislaría los límites de México, orillados por un fuego rojo. Desierto, cactus, montañas. Un campesino vestido con harapos trabaja la árida tierra y detrás de él un hilo blanco se mueve como una serpiente por los campos. Seguimos este hilo blanco con la cámara, hasta que llegamos a una enorme mano en un inmenso primer plano que acciona un detonador unido al hilo. 'Giù la testa, coglione', dice una tranquila voz fuera del cuadro. Luego, '¡buuum!'. Hay una serie de terribles explosiones. El humo envuelve los cactus y las montañas, y cuando se aclara vemos un horizonte completamente aplanado. Entonces el peón sale de detrás de una pirámide

de piedras, mira a su alrededor estupefacto, se encoge de hombros y empieza de nuevo a remover la tierra con su arado como si no hubiera ocurrido nada.» Esto, argumentaba Leone, resumiría el «mensaje político» del film: «Uno nunca sabe. No puedes controlar lo que ocurre a tu alrededor»[30].

En vez de ello, la versión definitiva del film empieza con una cita de Mao Zedong (recortada de publicaciones norteamericanas e inglesas), en letras mayúsculas sobre un fondo negro:

LA REVOLUCIÓN
NO ES UNA CENA SOCIAL,
UN ACONTECIMIENTO LITERARIO,
UN DIBUJO O UN BORDADO;
NO PUEDE HACERSE
CON ELEGANCIA Y CORTESÍA.
LA REVOLUCIÓN ES UN ACTO DE VIOLENCIA.

La cita original de Mao terminaba con las palabras «por la que una clase derriba a otra». Por obvias razones, Leone las suprimió. Tras este prefacio, vemos a una colonia de hormigas subiendo por un árbol y (desde fuera de cuadro) a alguien orinando sobre ellas. Hay un sonido de flatulencia, interpretado por un fagot, y una frase del tema musical de Morricone "La marcha de los mendigos". Cuando la cámara gira hacia la izquierda, vemos dos pies descalzos, y la silueta de un hombre sacudiéndose el pene. Luego la cámara asciende hasta el rostro del campesino mexicano Juan Miranda..., y el ruido de una explosión en la distancia, que escucha por unos momentos; el eco de un silbido y el tema principal, "Sean, Sean, Sean". Es una variación anárquica de los niños jugando con escorpiones y hormigas al principio de *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*) de Sam Peckinpah, con una alusión a la amistad que sustentará todo el film. La versión original del film termina con Juan volviéndose hacia el público y exclamando con una voz que es como un lamento: «¿Y de mí qué?» (las palabras GIÙ LA TESTA emergen de su rostro y cubren toda la pantalla). Así, "baja la cabeza" es la lección: no te inmiscuyas. El tema musical asciende de volumen, y empiezan a desfilar los créditos. De este modo, el film empieza con un pobre peón al que no le importa nada: se cierra con un rebelde primitivo cuya implicación en la revolución ha destruido todo lo que más quería. «El irlandés –explicaba Leone– le ha dado una conciencia al mexicano, que lo convierte para siempre en un alma perdida.»

Irónicamente, el distribuidor italiano creyó que la elección original del título podría causar confusión con *Antes de la revolución* (*Prima della rivoluzione*) de Bertolucci. Sin embargo, fue conservado para su distribución en Francia. En Ingla-

terra se convirtió en *A Fistful of Dynamite* ("Un puñado de dinamita"). En Estados Unidos se estrenó como *Duck, You Sucker* ("Agáchate, mamón") y adoptó el título británico tras los pobres resultados en taquilla. Peter Bogdanovich tuvo interminables trifulcas con Leone sobre ese título original en Estados Unidos: «Él decía que era una americanización de una expresión italiana muy conocida –'Giù la testa, coglione'–, que significa literalmente 'Agacha la cabeza, cojones', y que él deseaba usar como título italiano, sólo que suprimiendo los 'coglione'. E insistía en que 'Duck, You Sucker' era una expresión norteamericana común. Yo le dije: '*Nunca* dicen eso, Sergio, *en ninguna parte* de Norteamérica'. 'No, es una gran expresión en Norteamérica', con voz muy firme. Parecía pensar que yo no podía ser un auténtico norteamericano si no había oído aquella frase. 'Agáchate, mamón', no dejaba de repetir en su mal inglés»[31].

En una conversación conmigo diez años después de esto, los comentarios de Bogdanovich revelaron que su actitud hacia Leone (como la de los guionistas) se había endurecido considerablemente: «No soy un gran fan de Leone, aunque creo que es un director muy bueno. Pienso [...] que es un gran masturbador como Spielberg o Lucas o cualquiera de ellos [...], todos los cuales no hacen más que rehacer las películas que vieron en su infancia»[32].

Bogdanovich fue más allá en su crítica: «Las películas de Leone son cínicas, cosa que las de Ford no fueron nunca. Y no hay poesía en ellas. El problema es que de alguna forma reflejan un cambio en la mitología norteamericana: y son más bien fascistas en sus implicaciones». Tenía la sensación de que sufrían una fatal ausencia de la preocupación que Ford tenía por el mantenimiento y la protección de la familia, el hogar, la tradición y el futuro: «En las películas de Leone no hay futuro; sólo se trata de matar». Por supuesto, Leone decía a menudo (e incluso escribía) de Ford que su sentido de la comunidad, incluso de una comunidad aislada, era la clave de sus films. Crucialmente, sin embargo, Ford, como un agradecido inmigrante irlandés de primera generación, tenía una visión optimista de la tierra. «Oh, Ford comprendía lo que era Norteamérica antes incluso de que Leone hubiera nacido –dijo Bogdanovich–. Y ahora, en su tumba, comprende más de lo que Leone llegará a saber nunca.» Lo que encuentra más persuasivo en los films de Leone es su sentido del humor, que atribuye a las contribuciones de Vincenzoni. Lo que encuentra menos atractivo es el festival de homenajes al *western* que es *Hasta que llegó su hora*: «Eso es lo que no me gustó en absoluto [...]. Simplemente *odio* las referencias de este tipo [...], es algo completamente árido. Es como críticos hablando entre sí. Y los entusiastas del film no forman el grueso del público». El veredicto retrospectivo de Vincenzoni sobre el asunto Leone/Bogdanovich fue: «Yo estaba en medio porque era el diplomático, pero fue algo imposible. Tras su enorme éxito, naturalmente Leone se volvió un poco arrogante [...] [Bogdanovich] es un amigo. Yo que-

ría que dirigiera este film y lo intenté muy intensamente. Pero no hubo forma. En realidad todo ocurrió en mi casa»[33].

Tras la partida de Bogdanovich, Leone aguardó a que United Artists sugiriera un reemplazo, y Sergio Donati fue traído de vuelta al equipo para ayudar a adaptar la versión del guion de Vincenzoni. Recuerda: «Fulvio me llamó al cabo de unos seis meses y dijo, como de costumbre: 'Lo de Sergio fue un malentendido'. '"No fue un malentendido, Fulvio –respondí–. No puedo soportar esas cosas porque no puedo trabajar de esta manera'. 'Oh, vamos, vamos', dijo. Así que volví, pese a la situación de 'que te jodan'. Y permanecimos en esta habitación con Sergio durante unos días [...]. Una vez completado el guion de rodaje definitivo, dije: 'El cheque, por favor'. Y él dijo: 'Oh, ¿y si has copiado la guía telefónica?'. Dije: 'Sí, quizá lo haya hecho. Adiós, Sergio'. Deposité el guion en la Asociación Italiana de Guionistas. Dije: 'Si quieres el guion, ahí está'. Obtuvo el guion a través de un abogado. A eso nos vimos reducidos al final. Lástima». Donati reflexiona con un poco de añoranza sobre su tempestuosa colaboración. «¿Sabe?, cuando le hablé del primer borrador, y tuvimos aquella pelea en el bar, y llegamos al estadio "que te jodan", pasó seis meses trabajando con Vincenzoni y Bogdanovich, y al final no quedó satisfecho, como con Argento y Bertolucci, y entonces me llamó de nuevo. Y él sabía que yo era a quien necesitaba. Pero nunca fue lo bastante listo como para comprender que yo tan sólo necesitaba que dijera: '¡Bravo!'. No lo hizo ni una sola vez.» Quizá Leone necesitara a Donati para que dijera "¡Bravo!" también, le pregunté. «Quizá», respondió[34].

En aquel estadio –diría Leone, con su característico dramatismo– todo el proyecto parecía ir cuesta arriba, pese al hecho de que «la fecha prevista para iniciar el rodaje y la construcción de decorados se estaba acercando». Leone tenía la sensación de que United Artists estaba «arrastrando los pies a la hora de buscar un director». Según Bogdanovich, UA se estaba refiriendo ahora a Leone como "Benito", aunque nunca en su cara. Y hubo largas negociaciones entre Roma y Hollywood sobre el *casting*. Eli Wallach estaba descartado. Jason Robards estaba en la lista, como el irlandés Mallory, luego fue descartado también. Malcolm McDowell, famoso por *If...* (*If...*), estaba en la lista, «porque los hombres del IRA eran muy jóvenes.» En un momento determinado, como informó Clint Eastwood en un seminario del Instituto Cinematográfico Norteamericano, se le ofreció uno de los principales papeles: debió de ser el del irlandés. Los productores incluso estaban dispuestos a «rodarlo en México», si esto hacía el proyecto más atractivo para él. Pero declinó la oferta. («El film estaba bien», dijo un estudiante en el seminario. «¿De veras? No lo vi», respondió Eastwood.)

«Fue entonces –recordaría Leone– cuando me reuní con Sam Peckinpah en Londres. Nos caímos bien. Se entusiasmó ante la idea de dirigir un film producido por

mí. Me dio su consentimiento. Me sentí encantado. Sabía el impacto que iban a tener nuestros dos nombres juntos en un cartel publicitario. Así que se lo comuniqué a United Artists. Para mi sorpresa, no parecieron entusiasmados. No rechazaron la idea. Pero dijeron que querían discutirlo más»[35]. Aunque Vincenzoni sostiene que Peckinpah nunca llegó a aceptar, pues era demasiado perspicaz como para aceptar a otro director como su productor. «En especial si este productor es un hombre arrogante y carente de cultura como Sergio Leone [...]. Podrían haberse matado el uno al otro.» Según Vincenzoni, más tarde Leone expresó lo dolido que se sentía con Peckinpah por el procedimiento de poner el nombre de este en una lápida en *Mi nombre es ninguno* (*Il mio nome é nessuno*): «Deseaba decir con esa escena: "Leone ha puesto a Peckinpah en la tumba, porque Leone es mejor que Peckinpah"»[36].

Como último recurso, Leone llegó a considerar a Vincenzoni como posible candidato, pero el guionista declinó sensatamente la oferta, diciendo: «Sergio, siempre te tendría sentado sobre mis hombros»[37]. Los productores italianos tuvieron entonces la idea de promocionar al ayudante de director Giancarlo Santi, que había trabajado estrechamente con Leone en *El bueno, el feo y el malo* y en *Hasta que llegó su hora*. Según Bogdanovich y Donati, Santi empezó de hecho a dirigir el film, pero tras un breve período de «Leone pulsando botones por encima de su sustituto italiano, las estrellas se negaron a aceptar la situación». Leone recordaría que la contribución como director de Santi duró «los primeros diez días», tras los cuales se hizo cargo del extenso trabajo de la segunda unidad en las grandes secuencias de acción. Donati lo precisó algo más. «El primer día el director fue Giancarlo Santi [...], y entonces llegó Rod Steiger. Sergio dijo: 'Santi es exactamente igual que yo [...], es como si estuviera yo detrás de la cámara'. Y Rod Steiger dijo: 'De acuerdo entonces, mañana enviaré a alguien en mi lugar y le explicaré todo lo que tiene que hacer, y él será como si estuviera yo en el plató'. Y llamó a Hollywood. Y al día siguiente, Sergio Leone empezó a dirigir el film»[38].

La interpretación retrospectiva de Leone sobre todo este tejemaneje fue que United Artists había deseado que él dirigiera el film desde un principio: «Me estaban tratando como una marioneta de la que ellos tiraban las cuerdas desde el momento mismo en que firmamos el contrato». Tenía la sensación de que había un *complot* secreto de todos los implicados para ponerle en una posición en la que no tuviera más elección que aceptar: «Estábamos a una semana de iniciar el rodaje; el equipo había ido ya a España cuando me dijeron que los actores habían preguntado por qué no podía dirigirles yo. Incluso mi familia estaba implicada en el complot». Carla Leone, lógicamente, niega saber nada de ningún *complot* y dice: «En realidad él no deseaba dirigir este film; ya estaba pensando en un tipo distinto de cine. Creo que hablaba en serio»[39]. La explicación más probable es que UA tomó la línea de

menor resistencia para salvar el proyecto. Entonces Sergio Leone se encontró teniendo que rehacer de nuevo todo el guion, con Sergio Donati, para que encajara con su forma particular de trabajar. Sus films, desde *Por un puñado de dólares,* habían sido el resultado de una meticulosa preparación por anticipado. Ahora –recordaría–, «un par de días antes de empezar a rodar, me encontré en una situación concebida para un cineasta norteamericano. Tuve que adaptarla a mí sobre la marcha».

Pese a todo, Leone había permanecido profundamente implicado en cada estadio del proceso de elaboración del guion y, como resultado de ello, este estaba ya lleno de sus obsesiones. Como en *El bueno, el feo y el malo*, había referencias abiertas a los dos guerras mundiales, para trascender las implicaciones de la historia mucho más allá que su planteamiento histórico específico. Como Leone explicó: «México fue un pretexto para evocar guerras y revoluciones. En ciertas secuencias, señalo acontecimientos de otros lugares y otros tiempos: la huida del rey [o el gobernador Don Jaime]; un 8 de setiembre [la gruta de San Isidro, evocadora de las Fosse Ardeatine, donde la familia de Juan es masacrada]; las zanjas y los pozos de la muerte de Dachau y Matthausen [donde los hombres de Reza, bajo órdenes de Huerta, asesinan a centenares de civiles mexicanos]. Incluso elegí un rostro parecido al del joven Mussolini y lo vestí con un uniforme [el soldado que se disfraza de sacerdote a fin de desertar y escapar, pero lo vuelven a capturar y es fusilado contra un muro, y que fue interpretado por "un ingeniero"]. Todos ésos son signos que están ahí para señalar todas las guerras y revoluciones. Ya sea en Irlanda, o España, o donde sea. Aquí, la Revolución Mexicana es sólo un símbolo. No el símbolo *histórico*. Sólo me interesaba en relación con el cine: Pancho Villa, *La cucaracha*»[40].

Otros ejemplos de referencias históricas incluyen al reaccionario y brutal coronel Gunter Reza, que es presentado como un comandante de tanques nazi; el vagón de ganado, perteneciente al Ferrocarril de México, que se pretendió claramente que tuviera el mismo aspecto que los vehículos que transportaron a las víctimas judías a su terrible destino en Polonia; y las unidades revolucionarias locales, con sus tácticas relámpago, y sus campamentos en las montañas, que se refieren a la Resistencia de 1943-45. El comportamiento de los agentes del régimen de Huerta, aferrándose al poder con todas sus fuerzas, reflejan la decadencia y la crueldad de los últimos días del fascismo (que pronto se convertirían en un mito cinematográfico propio con el *Saló* de Pasolini en 1975). «Pero en el corazón del film, y esa era mi motivación esencial, estaba el tema de la amistad que me es tan querido –reveló Leone. Tenemos a dos hombres: uno ingenuo y uno intelectual (egoístas e intelectuales se hallan demasiado a menudo enfrentados a los ingenuos). A partir de ahí, el film se convierte en la historia de Pigmalión invertida. El simple enseña una lección al intelectual. La naturaleza gana la mano y finalmente el intelectual arroja a un lado

su libro de los escritos de Bakunin. Uno sospecha condenadamente bien que su gesto es una referencia simbólica a todo lo que se le ha dicho a mi generación en cuestión de promesas»[41].

"Viaje al fin de la noche", de Céline, también parece que tuvo una influencia decisiva en el guion; lo cual no es sorprendente, dada la implicación de Vincenzoni. Céline había escrito, respecto a la visita del antihéroe Ferdinand a un banco de Nueva York: «Cuando los fieles entran en su banco, no debes pensar que pueden tomar lo que deseen como les plazca. En absoluto. Se comunican con Dólar, murmurándole a través de una pequeña rendija; de hecho, se confiesan a él».

Cuando Juan describe el fabuloso banco de Mesa Verde a Sean, dice, deleitándose: «Ves que tiene las puertas de oro como si fueran las puertas del cielo [...], y cuando entras, *todo* es de oro». Imagina que Sean tiene un halo flotando sobre su cabeza con las palabras sagradas "Banco Nacional de Mesa Verde" escritas en él. Ha construido un altar votivo dentro de la diligencia robada donde, debajo de una efigie de la Virgen María, hay un dibujo infantil de la entrada del banco. Cuando Juan y familia llegan al banco (con el aspecto de felices turistas), imagina que la ventana que hay sobre la entrada se ha convertido en una versión dorada de la Exposición del Bendito Sacramento, con la Hostia en su centro. Pero no se arrodilla, y el nervioso abrir y cerrar de sus manos revela que no puede aguardar a apoderarse de todo aquel oro. Llama «agua bendita» a la nitroglicerina del irlandés que le ayudará y, de hecho, Sean consagra una gota de ella en el improvisado altar de Juan.

Céline había escrito también sobre las grotescas actitudes de los administradores coloniales y la gente de negocios que están atareados apoderándose de los beneficios de las estaciones comerciales en el África francesa. Sus principales temas de conversación parecen ser la promiscuidad de los nativos, sean o no caníbales, y su irritante ignorancia de todas las cosas francesas. Esta sección podría haber inspirado muy bien una de las primeras secuencias de *Agáchate, maldito*, situada en una gran y lujosa diligencia, donde Juan es objeto de los abusos de los intolerantes pasajeros: un cardenal, un terrateniente y su esposa, un abogado y un hombre de negocios norteamericano del profundo Sur. El campesinado mexicano es tratado con regia condescendencia («después de todo, han ganado una revolución, o al menos casi») y execrados como animales inferiores, «que viven amontonados, como ratas en una cloaca». «Es para beneficiar a una escoria como esa –dice uno de los viajeros– que fue impuesta la reforma agraria. Y ese asno de Madero deseaba dar el gobierno y nuestras tierras a idiotas como ésos.» La visualización de este despliegue de crudos prejuicios por una parte de la burguesía es un montaje de incómodos primeros planos de rostros, ojos y bocas con comida metida en ellas, de tal modo que las bocas parecen anos sin limpiar. Es un equivalente cinematográfico a la cruda prosa de Céline, que también le debe mucho a Eisenstein.

Como en *El bueno, el feo y el malo*, Leone reelaboró una escena de Charlie Chaplin. Juan intenta robar el banco, sólo para descubrir que está lleno de prisioneros políticos: una referencia a la escena de *Tiempos modernos* donde el vagabundo recoge una bandera roja que ha caído de una camioneta y, sin quererlo, se halla a la cabeza de una manifestación de trabajadores. Juan dinamita su salida a la calle, donde una multitud de desposeídos se lanza a través del humo para alzarlo en hombros y gritar: «¡Viva Miranda!». «Ahora eres un gran héroe de la revolución», le informa Sean riendo. «Todo lo que quiero es el dinero», responde él, lógicamente. Otro punto de referencia cinematográfico era *¡Viva Villa!* En ese film, Villa ordena a un escribano que dibuje una imagen suya en una carta que le está dictando a una de sus muchas novias: «Haz lo que te digo, dibuja un gran toro». Esto se convierte en un gag (más tarde robará una escultura de un toro de plata del palacio real en la ciudad de México) y también proporciona una ironía particular a la muerte de Villa en la puerta de una carnicería («un lugar curioso donde morir»). En *Agáchate, maldito*, Juan habla de Villa a Sean: «El mejor jefe bandido del mundo [...], este hombre tenía dos cojones como un toro. Fue a la revolución como un gran bandido. Cuando se salió de ella, ¿como lo hizo? Nada menos que como un general. Eso para mí es pura insensatez: pura mierda de vaca». Esto provoca su propio gag acerca de cojones y generales. Juan permanece con su temerario amigo irlandés en el puente de piedra del desierto, cuando todos los revolucionarios profesionales creen que es demasiado peligroso, porque se ha convencido a sí mismo de que es realmente una prueba de su hombría («Creer que eres el único hombre en el mundo que tienes los cojones de quedarte. Bueno, pues estás equivocado.») En el intercambio final entre Sean y Juan, mientras el irlandés yace agonizante, Juan dice: «Ahora me dejas, ¿y qué va a ser de mí, eh?» «Te harán general», replica Juan. «YO NO QUIERO SER GENERAL», llega la respuesta.

Juan es inconfundiblemente carnavalesco: maldice constantemente, profana símbolos sagrados, hace la señal de la cruz y mira al cielo antes de ametrallar a la gente, se mete la comida en la boca con ambas manos y presenta su extensa familia a uno de sus acompañantes en la diligencia con las palabras: «¿Quiere conocer a mi familia? Ésos son mis hijos, cada uno de una madre distinta [...]. Mi madre [que era una puta] tenía sangre azteca, que estuvieron aquí antes que ustedes». Este recordatorio de que la colonización europea se remonta a hace mucho tiempo va seguida de una cruda demostración, por parte de Juan, de que está tan bien dotado como Pancho Villa. Le pregunta al terrateniente con gafas: «¿No puede hacer usted un bebé?». El hombre sacude negativamente la cabeza. «Es triste, pero lo arreglaremos. ¡SEÑORA!» La esposa del terrateniente desciende de la diligencia y es conducida a través del círculo adoquinado de una era hacia una granja: una referencia al muy distinto *arreglo de cuentas* en anteriores film de Leone. Juan utiliza un palo

para espolearla al interior de un establo para vacas. Un gallo cacarea. La mira lascivamente de arriba abajo. En la versión italiana, luego extrae su pene (aunque fuera de plano), que ella se queda mirando absolutamente asombrada. «Hermoso, ¿verdad?», pregunta él. Mientras una vaca muge en la banda sonora, él le quita su decorado sombrero y se aprieta contra ella. Ella alza la vista al techo y suspira: «¡Oh, Jesús! ¡Ayúdame! Voy a desmayarme». «No, si se desmaya ahora se perderá la *mejor* parte», llega la respuesta. Corte a unas posaderas masculinas desnudas en primer plano, mientras los hijos de Juan despojan a los ocupantes de la diligencia de todo lo que llevan. La mujer (que anteriormente había fantaseado acerca de los campesinos «viviendo en esa promiscuidad», mientras se metía otra cereza en la boca) está a punto de ver sus peores temores (o secretas fantasías) confirmados y Juan está a punto de obtener su venganza. Es una escena difícil de contemplar. Pero Leone explicaría sus motivaciones para la escena con perfecta despreocupación: «Reemplacé un espectáculo de héroes en la arena por un vulgar y trivial incidente»[42].

Pero a medida que progresa la historia, bajo la influencia de Sean, las actitudes de Juan cambian. En una de las secuencias clave del film, cuando descubre que su familia ha sido masacrada en la gruta, arroja el crucifijo que siempre ha llevado alrededor del cuello y empieza a llorar. Por una vez, no puede hallar las palabras: «Todos ellos. Seis. Nunca los había contado antes». En la versión italiana no vemos lo que él ve, sólo la reacción en su rostro, lo cual hace la secuencia aún más poderosa. Entonces Juan corre fuera para enfrentarse a los hombres de Reza, con una ametralladora en las manos. Esta vez no alza la vista hacia Dios. Más tarde, cuando a Juan le es ofrecida una caja de joyas y dinero a cambio de la vida del gobernador, decidirá disparar contra el gobernador y mostrar sólo un interés casual en las joyas..., no una decisión impulsiva (no deja de pensar en la masacre), sino una muy meditada. La venganza, ha terminado dándose cuenta, es un plato que se come mejor frío. De hecho, a lo largo de todo el film, la violencia es cuidadosamente sopesada y, según los estándares de Leone, está muy contenida. Sólo en las secuencias de combate, y en particular en la del ametrallamiento de Gunther Reza (cortada en las copias norteamericanas y británicas), aparece la habitual *danza de la muerte*. Así, el habitual *pícaro* de Leone es aquí una figura desacostumbradamente compleja. Parece hallarse fuera de lugar allá donde esté: en la diligencia, en Mesa Verde, en la reunión revolucionaria. Tan sólo parece hallarse bien con su familia. Pero entonces se da cuenta de que los grandes acontecimientos históricos no están ocurriendo en otra parte. Establece una estrecha relación con Sean y se desarrolla como resultado de ella. A lo largo de los serios problemas en los que se ve metido luego, se mueve de estereotipo a ser humano, de actor en el teatro de marionetas a persona de tamaño real. Esto lo convierte en un protagonista en el cine de Leone.

También Sean crece como personaje. Un recorte de "The United Irishman", descubierto por Juan en su motocicleta, nos dice (aunque no a Juan, que es analfabeto) que el gobierno británico ha ofrecido una recompensa de trescientas libras por su cabeza. Juan supone alegremente que Sean es un colega bandido, aunque este último desconfía de la naturaleza de los problemas en los que está metido («Oh, tuvimos un pequeño pedo de revolución allá en Irlanda»). Sean es un experto en explosivos. Así que, en vez del habitual duelo a pistola, aquí nos encontramos con una persecución entre gato y ratón con dinamita y nitroglicerina. Lleva su equipo –mecha corta, mecha mediana, mecha larga– dentro del forro de su largo guardapolvo («Si aprietas este gatillo y me disparas, caigo, y si caigo tendrán que alterar todos los mapas. Lo sabrás cuando me lleve la mitad de esta maldita región conmigo. Incluido tú»). Sin embargo, es un rebelde desilusionado. Bebe demasiado: en la versión italiana, se siente también tan paralizado en una secuencia que es incapaz de accionar su detonador, de modo que es Juan quien tiene que hacer saltar por los aires al propietario de la mina Aschenbach y su escolta de soldados poniendo su pie sobre la manija. También fuma droga y se comporta como un diletante suicida, diciendo cosas como: «Si es una revolución, es confusión» y «Cuando empecé a usar la dinamita creía en muchas cosas [...], finalmente sólo creo en la dinamita.»

Durante buena parte de la historia manipula al ingenuo Juan. Pero, al contrario que en los films anteriores, esta manipulación conduce a una tragedia personal y Sean aprende algo de ella. En una escena muy emotiva, en el vagón de ganado, se da cuenta de la profundidad del dolor de Juan y empieza a recordar una ocasión en la que él también fue capaz de experimentar la gama normal de emociones. En el *flashback* final a cámara lenta, fantasea acerca de un momento idílico en su Irlanda rural: cuando era joven, estaba enamorado y tenía intactos sus ideales: Juan, que de alguna forma está en sincronía con esta fantasía, se vuelve instintivamente para mirar a su amigo. El irlandés acaba de confesarle a su socio mexicano, mientras le muestra el crucifijo que ha guardado desde la masacre de la gruta: «Oh, amigo mío. Te jodí realmente». Juan sacude la cabeza, como para señalar: «No, no digas eso».

Sean, mortalmente herido en la espina dorsal, se hace saltar por los aires a sí mismo, en una variación de *Pierrot el loco (Pierrot le fou*, 1964) de Jean-Luc Godard, un film que Leone juzgaba como «una obra maestra: cuando el cine busca lograr una perfección y una emoción tales, me siento profundamente respetuoso»[43]. En *Pierrot*, Ferdinand (Jean-Paul Belmondo), tras envolver su rostro con multicolores cartuchos de dinamita y encender la mecha, cambia luego de opinión y trastea en busca de la punta encendida: «¡Qué estúpido!», son sus últimas palabras. En *Agáchate, maldito*, Sean da una profunda calada a su cigarrillo de marihuana que actúa como detonador, sonríe y se relaja en su idílica fantasía justo antes de la enorme explosión. El gesto de Ferdinand es impetuoso e inútil; el de Sean es calculado: ha

estado jugando deliberadamente a los dados con la muerte desde el momento mismo en que los dos hombres se encontraron.

Las traiciones en esta historia tienen serias consecuencias, como la del doctor Villega (Romolo Valli), el estratega intelectual torturado por Reza para que delate a sus camaradas. Esto también supone un desarrollo en Leone. Tal como lo plantearía el director, la acción de Villega no es «una forma burlesca de traición como en *El bueno, el feo y el malo*. La guerra de Sean se convierte, en consecuencia, en un acto individual, sin ideología política. Cuando Juan se entromete en el gesto suicida de Sean delante del puente, le impide sin quererlo morir solo. La peor cosa que puede ocurrir es que ambos, como resultado de ello, escapen a la muerte. ¡Y la gente a la que están protegiendo será exterminada! Debido a una acción que es una completa locura. Me encanta la oscura ironía de todo eso»[44].

La traición de Villega conduce a un pelotón de ejecución bajo la lluvia, iluminado por velas y que recuerda a la pintura de Goya "Los fusilamientos del 3 de mayo en Madrid". También conduce al estadio final de la autorrealización de Sean, cuando fuerza a Villega a expiar su culpa tomando parte en otro gesto suicida. Se espera ahora que el intelectual se ensucie las manos paleando carbón en una locomotora llena de dinamita que chocará contra el tren de las tropas de Reza. Villega capta su motivación y hace una desesperada defensa de su forzada acción: «Es fácil juzgar. ¿Ha sido usted torturado alguna vez? ¿Está seguro de que no hablará? Yo estaba seguro. Y sin embargo hablé». Sus protestas son furiosamente cortadas por Sean y, mientras la locomotora se lanza hacia su explosivo destino, el irlandés le urge a salir de allí («Simplemente cierre los ojos y salte [...], por el amor de Dios, sálvese»). Pero Villega tan sólo cierra los ojos.

La clave del personaje de Sean se halla contenida en una serie de *flashbacks* de su época como joven miembro del IRA. En el primero va en moto por el campo irlandés: una muchacha de pelo oscuro en el sillín de atrás se quita el sombrero, y se besan, mientras su amigo detrás de ellos sonríe aprobadoramente. Luego, los dos hombres se atarean distribuyendo copias de un panfleto titulado "Libertad para Irlanda" en un pub de Dublin. Luego (coincidiendo con el reconocimiento de Villega por parte de Sean, «esa noche en la lluvia»), Sean está bebiendo en un bar de Dublin cuando un policía y dos soldados británicos aparecen con el amigo, que ha sido severamente golpeado: el soldado señala a varios individuos en el pub, y el amigo asiente. Sean los observa ansiosamente a través de un espejo. Se gira, con un rifle Lee Enfield envuelto en un periódico..., justo cuando el pelotón de fusilamiento mexicano abre fuego.

En el momento de la locomotora, cuando Sean le dice a Villega: «Cállese, por el amor de Dios», somos transportados de vuelta a ese bar: los dos soldados reciben sendos disparos, y el amigo mira a Sean a los ojos y empieza a sonreír. Pero él tam-

bién recibe un balazo; mientras se derrumba, oímos a Sean decirle a Villega: «No le juzgo [...]. Hice eso tan sólo una vez en mi vida. Siga paleando». El último *flashback* es esa reminiscencia provocada por la marihuana, en la que fantasea con su yo más joven, la muchacha y su amigo corriendo felices por el campo irlandés; la muchacha se reclina contra un árbol y Sean la besa, luego el amigo empieza a besarla también. Su ensoñación es rota tan sólo por la enorme explosión alteradora del mapa y el grito de Juan de «¡Johnny!».

Leone señaló que, en muchos países, el último *flashback* de «los dos irlandeses compartiendo la misma mujer» fue cortado, lo cual le irritó considerablemente. «No se trataba tan sólo de liberalismo y de amor libre, era también una dimensión simbólica. Esta mujer representaba la revolución que todo el mundo deseaba abrazar. Y Sean ve esas imágenes mientras fuma su extraño cigarrillo. No sabes si está soñando, imaginando o recordando [...]. E inserté la escena de tal forma que Juan ve también la fantasmagoría de Sean [...]. De modo que están juntos de nuevo, justo antes de que el irlandés se vuele a sí mismo»[45].

El origen cinematográfico de esos *flashbacks* era, por supuesto, *El delator* de John Ford, en el cual el borracho de arrastrantes pies Gypo Nolan (Victor McLaglen) vaga, a través de la bruma expresionista de un Dublín de 1922 reproducido en los estudios, y delata a su amigo Frankie McPhillip ante la policía a cambio del ensangrentado dinero con el que se pagará su pasaje a América. Leone y Vincenzoni vieron el film mientras trabajaban en el guion. *El delator*, tomado de una novela de 1925 de un primo lejano de Ford, Liam O'Flaherty, estaba basado en un incidente real ocurrido en noviembre de 1923, durante la Guerra Civil irlandesa que siguió al tratado con los británicos. El film de Ford reduce la novela a un simple relato moral con muchas canciones sentimentales; Nolan es presentado como un confudido simplón que es «tan fuerte como un toro». *El delator* apenas se refiere al IRA, conocido a lo largo de todo su metraje como «la Organización». La reelaboración de Sergio Leone del film de Ford retiene el tema de la traición, pero desvía el énfasis del traidor al vengador, uno completamente desprovisto de perdón. Más aún, es completamente explícito acerca de lo que es realmente «la Organización».

Para las secuencias de los *flashbacks* rurales, *Agáchate, maldito* se basó en el posterior y más relajado film de Ford *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952), que nos habla del regreso de otro Sean (John Wayne) a una casita cerca del pueblo de Innisfree, situado en un paisaje imposiblemente verde y filmada en y alrededor de Cong, en el condado de Mayo. Leone tomó prestados el verdor, el nombre de Sean y una dosis de sentimentalismo fordiano. No dudó, sin embargo, en recriminar a Ford su *vergonzoso* apego a una Irlanda de postal («Tiene el sentimentalismo del irlandés que vive en Estados Unidos y todavía cree en las verdes praderas extendiéndose hacia el futuro»), y su descuido histórico («hizo un cuento de hadas

donde no había ninguna referencia al IRA, y muestra ese país como si fuera un paraíso utópico»)[46]. En su emoción, Leone y sus guionistas parece que olvidaron que el IRA no se formó hasta 1919, cuando Michael Collins revivió la casi moribunda Hermandad Republicana Irlandesa. Leone observó que «los hombres del IRA eran muy jóvenes»: ¡en 1913, serían realmente muy, muy jóvenes! En *Agáchate, maldito*, los acontecimientos de 1922 son trasladados al menos nueve años antes, en un conjunto visual de referencias que son más cinematográficas que históricas y que, quizás, los guionistas asociaron los disturbios del norte posterior a 1968.

Puesto que el guion estaba tan repleto de las obsesiones de Leone, resultaba absurdamente exagerado por su parte que afirmara que iba a tener que «reescribirlo todo» en el último minuto. Sus dos guionistas confirman que el guion contenía ya desde un principio una gran dosis de Leone. Tal como recuerda Vincenzoni, insistió mucho en que el carruaje en el cual Juan es humillado tenía que ser lujoso y auténtico, una «obra maestra de carpintería» provista de «maletas Louis Vuitton originales» y «un baño, como en los coches cama antiguos». De un modo similar, algunos detalles escatológicos llevaban el sello de Leone: «La idea de Juan orinando al principio del film fue una de las ideas de Sergio; es un juego al que jugaba siendo niño [...]. Otra cosa de la que Sergio estaba muy enamorado era la escena en la cual [Juan] se halla en el camión de ganado, sentado debajo de una jaula con un pájaro. En un momento determinado el pájaro defeca sobre su cabeza. Él alza entonces la vista y dice: 'Pero para los ricos, cantas'»[47].

Sergio Donati se unió a Leone y Vincenzoni para un pase privado del montaje final y tuvo la sensación de que guardaba muy poco parecido con su primera versión. Él y Vincenzoni escribieron «una carta de diez páginas sugiriendo cortes [...], y Sergio se sintió muy ofendido por la forma en que la escribimos». Como alguien que sentía una considerable excitación acerca del fermento político de 1968, Donati vio el uso por parte de Leone de la célebre cita de Mao Zedong con considerable desagrado; era, dijo, «una provocación [...]. Sergio era una especie de *qualunquista,* como lo llamamos, y su film estaba lleno de retórica. Evasivo, *Agáchate, maldito* es un film que no me gusta demasiado»[48]. Vincenzoni añade que, como consecuencia de *Agáchate, maldito*, «Leone y yo tuvimos otra pelea, y después de esto nunca volvimos a trabajar juntos»[49].

De nuevo, los principales temas musicales del film fueron escritos por anticipado como una "versión preliminar" por Ennio Morricone. Como de costumbre, serían integrados *internamente* en el film: Sean silba unas pocas notas de su melodía (aunque fuera de cuadro) para señalar a Juan que está a punto de rescatarle del pelotón de fusilamiento de Reza..., y Juan, de alguna forma, las reconoce. La incursión contra el banco de Mesa Verde está montada a los compases de la "Marcha de los mendigos" de Morricone..., con *citas* de la "Eine Kleine Nachtmusik" de Mozart cada

vez que Juan abre otra puerta del sótano, descubriendo más prisioneros políticos apiñados dentro. Para los títulos finales ("Después de la explosión"), el solo de soprano que hasta entonces ha formado parte de los arreglos del tema de Sean y el insistente estribillo coral de "Sean, Sean, Sean" han desaparecido, dejando únicamente el respaldo orquestal que los acompañaba: el suicidio de Sean tiene así su equivalente musical. Pero hay mucho menos de eso que en *Hasta que llegó su hora*, lo cual puede sugerir que ahora la habitual asociación entre Leone y su compositor durante los estadios de preparación era menos cercana que en otras ocasiones, quizá porque el proyecto no estaba asentado.

En 1969-70, Ennio Morricone era un hombre realmente ocupado: grabó más de veinticinco bandas sonoras. En la solapa del disco italiano de *Agáchate, maldito* Leone escribió una postal dedicada a él con estas palabras: «Te he visto dormir en los bancos de la escuela. Te he oído roncar en la mesa de montaje, pero esta música es tan hermosa, estos sonidos son tan magníficos, que me pregunto cómo puedes haberlos compuesto». Era una broma que muy pronto iba a convertirse en una de las favoritas de Leone. Disfrutaba informando a sus entrevistadores e invitados a sus cenas: «Morricone es un hombre que trabaja realmente muy duro. Se levanta a las seis de la mañana. Lamentablemente, duerme desde las nueve de la noche. Y a veces en el estudio de grabación.» Le gustaba añadir que en una ocasión Morricone se quedó dormido durante una sesión de grabación; Leone lo despertó subiendo el volumen del micrófono de la consola a todo volumen y retumbando: «¡Ennio! ¿No te da vergüenza estar dormido?». En cuyo momento, Morricone estuvo convencido de que oía la voz de Dios. Bueno, esa era la historia; a la cual el intenso maestro Morricone respondía: «El entrevistador debió de anotar o traducir las palabras 'estudio de grabación' equivocadamente [...], ¡porque no puedo quedarme dormido estando de pie dirigiendo una orquesta! Cuando ocurrió esta historia estábamos doblando el film de Leone. Hubiera podido muy bien quedarme en casa y dormir en mi cama»[50].

Hubo menos variaciones musicales que las habituales en *Agáchate, maldito*, y mucho más énfasis en la voz de Edda dell'Orso y los Cantori Moderni: el coro incluso cantó palabras inteligibles, mientras las convertían simultáneamente en *sonidos*. El tema principal, asociado con Sean, era lírico y lento, con el suave silbar de Alessandroni. Era interpretado, sobre la imagen, durante la secuencia en la cual los dos hombres vuelan el puente, como si Sean estuviera recordando los buenos y viejos días allá en Irlanda. Renunciando a un acompañamiento musical más enérgico para esta espectacular escena, Leone estaba diciendo que ya no tenía que subrayar sus elaboradas secuencias de acción. El tema era interpretado también en los *flashbacks* y, según Carla Leone, fue ella la que sugirió las palabras "Sean, Sean, Sean" –en vez del original "uah, uah, uah"– en una de las primeras conversaciones alrededor del

piano. Juan y su familia son asociados con la vivaz "Marcha de los mendigos", con fagot, caramillo y tambor militar marcando cada estrofa. Morricone recordaría: «Para esta marcha, puesto que había hecho uso de algunos elementos que eran un poco vulgares –por ejemplo algunos sonidos de ventosidades (lo absurdo era poner sonidos estomacales en una marcha que se suponía que era de gente hambrienta)–, decidí que parecía correcto añadir algo un poco más elegante, como Mozart»[51].

Breves acotaciones de la marcha fueron usadas en la primera mitad de *Agáchate, maldito* para puntuar algunos gags visuales que implicaban el mal comportamiento del clan Miranda: fue interpretada en pleno para el desfile del grupo de la diligencia –a los que los sobreexcitados hijos de Juan han desnudado por completo–, mientras se tambalean hacia un carro agrícola que será llevado al interior de una cochiquera (un retruécano que fue cortado en el estreno internacional); y para la incursión al banco de Mesa Verde, donde, montada para encajar con los cambios de expresión de Juan –sorpresa, exasperación, rabia– y aumentando en un *crescendo* a medida que el número de los prisioneros de pie detrás de él asciende hasta un total de 150, representa la más exitosa fusión de música e imagen (desprovista de diálogo) de todo el film. El musicólogo Sergio Miceli relacionaba los «desenfrenados seres humanos [...] y la burla de citar a Mozart» con las pinturas de vanguardia italianas del mismo período; Morricone admitía que algunos aspectos de la partitura musical contenían «cosas que son apropiadas a las actividades del grupo de la Nuova Consonanza»[52].

Leone hizo algunos añadidos significativos al guion mientras avanzaba el rodaje. Uno fue la discusión entre Sean y Juan acerca de la «revolución», en su tienda en el campamento de los rebeldes. Sean deja de leer para reprender a Juan por su indiferencia ante «esta pequeña revolución que estamos teniendo aquí». Juan estalla indignado: «Lo sé todo acerca de las revoluciones y cómo empiezan. La gente que lee los libros va a la gente que no lee los libros –la gente pobre– y les dice: 'Jo-jo, ha llegado el momento de hacer un cambio' [...], así que la gente pobre hace el cambio, ¿eh? Y la gente que lee los libros se sienta alrededor de una mesa pulida, y hablan y hablan, y comen y comen. ¿Y qué le ocurre entonces a la gente pobre? ¡Están MUERTOS! Esa es tu revolución». Sean reflexiona por un momento, considera el libro que ha estado leyendo y lo arroja al barro fuera de la tienda. La portada dice: "El patriotismo", de Mijail A. Bakunin (una descuidada traducción, cosa inusual en Leone). Corte a la rueda de un camión del ejército; un soldado recoge el libro de donde ha aterrizado. Se lo pasa al capitán, que a su vez se lo tiende al coronel Reza, que vuelve las páginas con sus enguantados dedos. La gente que lee los libros...

Este intercambio recuerda a la anterior diatriba de Juan sobre Pancho Villa, pero Leone deseaba expandir la argumentación y, así, compuso esta escena durante el rodaje. «Este es el momento en que estalla el auténtico conflicto entre los dos.

Cuando el hombre ingenuo le da una lección al intelectual [...]. E introduje la idea de que el nazi descubre el libro anarquista en el barro. ¡Y sabe quién es Bakunin! Su gesto de rechazo muestra todo mi desencanto»[53].

También proporciona a Reza un indicio de que está en el buen camino, como las colillas de cigarro de Blondie en *El bueno, el feo y el malo*. Más importante aún, revela los encontrados sentimientos de Leone sobre los *intelectuales* del mundo cinematográfico..., cómo se sentía tratado condescendientemente por sus ideas y, de hecho, por algunos de sus films. Estaba decidido a demostrarles que uno podía ser serio *y* popular, incluso vulgar, simultáneamente. Había flirteado con los cineastas parisinos y hasta cierto punto se había rehecho a sí mismo a su imagen. Le preocupaba especialmente que la gente dijera de él (y efectivamente, lo decía) que nunca leía libros. En el film, sin embargo, esta conversación se acerca peligrosamente a una apasionada defensa de la ignorancia. No sólo un ataque sobre la crueldad, sino una defensa del *qualunquismo.* Como en los parlamentos de Tuco a Blondie, reducía el mundo a tan sólo dos tipos de gente.

Otro conjunto de añadidos tardíos al guion, según Leone, fueron más referencias a la ambición de Juan y Sean de pasar a Estados Unidos y cambiar sus nombres a "Johnny y Johnny", los dos grandes ladrones de bancos. Vuelan la entrada al banco de Mesa Verde con explosivos ocultos en un tren de madera de juguete etiquetado «Johnny and Johnny Express». En el carro del ganado, Sean intenta alegrar a Juan con historias de las bondades de América, de «bolsas de comida llenas a rebosar de sueños». Juan regresa a este consuelo mientras Sean está agonizando («Ahora me dejas y, ¿qué va a ser de mí, eh?»).

Evidentemente, la epopeya norteamericana sobre gánsters de Leone estaba todavía en la parte delantera de su mente. Se refería a *Agáchate, maldito* como «entre el ocaso de la frontera y la oscura noche de la ciudad»[54]. En la primera mitad del film, Juan expresa la fantasía del inmigrante de una tierra de leche y miel: no una tierra de autosuperación y ocaso de las clases, sino de una donde hay gran cantidad de jugosos bancos que robar.

En la segunda mitad del film, Sean alimenta esta fantasía –con creciente desesperación– recordando al deprimido Juan que al menos hay algún lugar donde todas las calles están pavimentadas con oro: pero las dos salidas del camión de ganado les lleva, inexorablemente, de nuevo a la revolución. *Agáchate, maldito* muestra, de una forma apenas desbastada, el impulso que condujo a la emigración en masa desde Irlanda, Italia, España y México –todas ellas culturas católicas– al crisol dominado por los protestantes de Estados Unidos, entre el final de la frontera occidental y el florecimiento de los núcleos urbanos. También muestra cómo los ingredientes que contenía ese crisol pudieron muy bien permanecer separados unos de otros y de todo lo demás[55].

Leone recordaría de este proceso de adaptación, con una considerable cantidad de posracionalización: «Deseaba echar una mirada de cerca a un período de mi trabajo. Así que pasé algunas de las grandes situaciones de mis anteriores films, como el ataque al banco y la voladura del puente. Me obligué a tratarlos de una forma distinta, mientras al mismo tiempo permanecía fiel a mi estilo. Luego me di cuenta del hecho de que [*Agáchate, maldito*] podía convertirse en el segundo panel de un nuevo tríptico [el primero formado por *Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*], y que este empujaría la historia hacia la segunda frontera norteamericana [...]. Después de eso, sabía que estaría preparado para hablar de mis fantasías definitorias: mi relación con Norteamérica, la amistad perdida y el cine»[56]. Es posible también que algunos de los gags visuales en *Agáchate, maldito* –como las tres ocasiones en las que Leone crea una forma de buzón de correos dentro del buzón de correos del cuadro en Techniscope, a través de un cartel político desgarrado y a través de las planchas de madera del camión de ganado– fueran improvisados durante el rodaje: un chiste autorreferente sobre su propia reputación de cuidadosos encuadres. Leone estaba trabajando en este film con un nuevo director de fotografía –«un hombre de Pasolini, Giuseppe Ruzzolini, porque deseaba librarme de todos los sistemas»–, con Franco Delli Colli fotografiando para la segunda unidad de Giancarlo Santi. La reciente tecnología vídeo les permitía ver por anticipado los efectos visuales que iban a conseguir, con lo que no tenían que aguardar ansiosamente a que volvieran las primeras copias de los laboratorios de España.«Eso es reconfortante. Hasta ahora, después del "¡Corten!" preguntabas si la toma había sido buena, y el cámara, con aspecto inseguro, respondía con un "¡Sí!". Eso era muy perturbador.» Como Tonino Delli Colli, Leone sostenía conversaciones preliminares con Ruzzolini en las que utilizaba reproducciones de cuadros para sugerir lo que deseaba: en este caso, la serie de "Los desastres de la guerra" de Goya fue una referencia visual clave. También planos de films clásicos, que Leone describía naturalmente con todo detalle[57].

Según Leone, el *casting* principal se efectuó más bien tarde. Tras ver rechazadas todas sus primeras sugerencias (incluidos los actores para quien Donati había escrito originalmente los papeles), United Artists le aconsejó que buscara nombres más conocidos, más comerciales. Y cuando los estudios dijeron que podían garantizar los servicios de Rod Steiger, ganador de un premio de la Academia en 1968 por su interpretación como el jefe de policía del Misisipí mascador de chicle en *En el calor de la noche* (*In the Heat of the Night*), Leone aceptó. Pero con Steiger en su lugar, Leone cambió de opinión acerca de tener a «un joven y relativamente inexperto actor» en el papel del irlandés. James Coburn, entonces con cuarenta y dos años, que compartía agente con Steiger, encajaba con el otro personaje principal. Steiger tenía la reputación de poner toda la carne en el asador interpretando y

Leone necesitaba a alguien igualmente formidable como contrapeso. Como Eli Wallach, Steiger era un graduado del Actors' Studio, con un exigente énfasis sobre motivaciones y "la personalidad interior". Steiger rechazaba "el Método" como «una expresión de los periodistas», pero era mucho más intenso e improvisador en su enfoque que Wallach. Steiger prefería la expresión «actor representacional» para describir la forma en que hurgaba en su psique para hallar sus actuaciones personales y altamente cargadas. Le gustaba trabajar sobre la inspiración del momento. En los films prefería el entorno controlado de un estudio y un máximo de cuatro tomas; son más, se podía «perder la espontaneidad», una traición al instinto. Antes, aquel mismo año, se había marchado del plató de *Waterloo* (*Waterloo*), de Sergei Bondarchuk, porque el director ruso estaba efectuando tantas tomas que se agotó la película virgen. «Esto no es un trabajo, esto es mi vida», dijo. Su esposa por aquel entonces, Claire Bloom, había aparecido con él en *Tres no caben en dos* (*Three Into Two Won't Go*, 1969) de Peter Hall, y se había maravillado de su tendencia a dar todo de sí en la primera toma, sólo para alcanzar lo que deseaba en la tercera o la cuarta: «Observando a Steiger me di cuenta de que se podías empezar al máximo e ir descendiendo poco a poco, o empezar al mínimo e ir subiendo a partir de ahí»[58]. El *modus operandi* de Sergio Leone – confiar en la postsincronización, el trabajo de localización en grandes espacios abiertos, numerosas tomas y el uso de los rostros de los actores como parte de un gran diseño– no podía estar más alejado del de Steiger.

Desde su debut en 1951, Steiger había aparecido en 32 films. Su fama entre los cinéfilos brotaba de la escena en el asiento de atrás de un coche, con Marlon Brando en *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, 1954) de Elia Kazan. Pero también había aparecido en dos *westerns* de culto (*Jubal* [1956] de Delmer Davis y *Yuma* [1957] de Sam Fuller), así como en *Oklahoma* (1957) de Fred Zinnemann. Desde finales de los años cincuenta, cuando su carrera en Hollywood llegó a un estancamiento, trabajó en cuatro films en Italia (uno para Francesco Rosi situado en los barrios bajos de Nápoles, otro con Claudia Cardinale y Tomas Milian). En aquella época Leone dijo: «Hubo algunos pequeños problemas con Rod Steiger en los primeros días de rodaje. Él creía que el film era algo muy serio e intelectual y tenía tendencia a desatarse al estilo de Zapata o Pancho Villa, pero una vez comprendió el error, todo fue bien»[59]. Quince años más tarde, Leone se sintió en libertad de afirmar que la relación había sido mucho menos cordial: «Creía estarme complaciendo cuando hablaba en un italiano que sonaba como ruso. Me exasperaba. Deseaba construir un personaje serio, completamente cerebral [...]. Me maté explicándole que interpretaba a un simple ladrón y bandido campesino [...]. Conseguí mantener mi sangre fría durante toda una semana». Según el relato de Leone, mantuvo su sangre fría hasta tal punto que los miembros de confianza de su equipo, acostumbrados a un maestro más volcánico, corrieron a su esposa, que estaba

siempre en el plató, haciendo de relaciones públicas. En este caso en particular, Carla no pudo ofrecer ninguna explicación a la inusual moderación de su esposo.

Leone empezó a ver que los hábitos de Steiger chocaban con el estilo de actuar de Coburn. Finalmente llegó la inevitable explosión. «Estábamos rodando en una montaña, a unos cincuenta kilómetros de Almería. Yo estaba dirigiendo un plano con Coburn. Y Steiger vino a interrumpir. Dijo que debíamos parar inmediatamente si no queríamos pasarnos de la jornada laboral del día. E hizo una señal a Coburn de que le siguiera. Entonces estallé. 'Si quiero rodar durante veinticuatro horas seguidas lo haré. Y me importa un comino que su nombre sea Rod Steiger y haya ganado un premio de la Academia *por error*. Porque no es usted más que un pedazo de mierda. ¡Y le invito cordialmente a que se vaya a que lo jodan, a usted y a United Artists!'» A partir de entonces, según este altamente embellecido relato, Leone dejó de comunicarse por completo con Steiger. Un ayudante de dirección actuaba como intermediario, transmitiendo mensajes tan políticamente discretos como: «¿Puede usted hacer eso sin mover las orejas o aletear las fosas nasales?». Tras cuatro días de enfurruñamiento por parte de Leone, al parecer Steiger fue a disculparse por todas las dificultades que parecía estar causando en el plató e incluso ofreció cancelar su contrato sin ninguna compensación legal, si el director creía realmente que no encajaba con el papel. A partir de entonces, el actor hizo lo que se le decía y –afirmó Leone– «tras veinticinco tomas, Steiger estaba demasiado cansado como para recurrir a sus trucos del Actors' Studio. Al final, sin sus habituales amaneramientos, Rod está absolutamente brillante en el film»[60].

Carla Leone apoya el relato de su esposo: «Oh, Sergio lo envió al infierno. Steiger acababa de ganar un Oscar. Se mostraba pomposo. Era un graduado del Actors' Studio. Completamente loco desde nuestro punto de vista; solíamos reírnos mucho de él. El primer día de rodaje en España ensayó la escena donde detiene la diligencia. Solía alejarse más de un kilómetro y nosotros nos lo quedábamos mirando. No podíamos comprender por qué iba tan lejos. Luego, repentinamente, se daba la vuelta y echaba a correr. Diciéndose a sí mismo en español: 'Mi madre no está muerta, mi madre no está muerta', para sumergirse en el estado mental correcto. Luego se detenía delante del conductor de la diligencia y decía: 'Señor, necesito ir a San Felipe. Mi madre ha muerto'. Todo este correr y autoanálisis parecía completamente desproporcionado para la simple frase que tenía que decir. ¡Por una vez el equipo guardó realmente silencio!»[61]. Carla recuerda también como la gota que colma el vaso, el intento de Steiger de terminar la jornada de rodaje cuando estaban preparando la escena en la que «Coburn hace volar la diligencia»: «Sergio perdió los estribos. '*Yo* soy quien está al mando aquí. Sólo yo puedo decir '¡Acción!' y '¡Corten!'. Usted me revienta las pelotas. Si no le gusta, puede irse al infierno y yo volveré mañana por la mañana.' Desde aquel momento la discusión estuvo *finita*.

Ambos se volvieron como corderitos. Coburn sentía una cierta deferencia hacia Steiger y se dejó llevar un poco por él al principio. Pero no tardó en comprender que cuanto menos fuera como Steiger mejor sería para su interpretación»[62]. En la versión de Carla, fue Leone, antes que Steiger, quien amenazó con marcharse.

A Leone le gustaba que todo el mundo en el plató supiera que él, el director, estaba en el asiento del conductor, y nadie más, y en cualquier caso sabía que buena parte de la *interpretación* se elaboraría en posproducción. Fueran cuales fuesen los detalles exactos de las discusiones en el plató, resulta claro que algo fue mal y que la falta de confianza en sí mismo de Sergio Leone no ayudó a relajar una ya de por sí muy difícil situación.

Luciano Vincenzoni, que estaba allí, fue testigo de una escena que dice mucho acerca de la atmósfera en el plató por aquel entonces: «Estábamos en un gran hotel en Almería, donde había otros tres equipos cinematográficos con nosotros [...]. Estábamos todos sentados en el vestíbulo del hotel con los cámaras y los demás. De pronto entró Rod Steiger. Había tenido una pelea con Leone a primera hora de la mañana. Pasó junto a nuestra mesa y fue a una diez mesas más allá. Se sentó, volvió la cabeza y dijo: 'Sergio, venga aquí un momento, quiero hablar con usted', delante de trescientas personas. Y Sergio Leone, como una marioneta, se levantó y fue a su mesa [...]. Rod Steiger empezó a hablar mientras estaba sentado, y Leone de pie como un soldado. Y después de eso regresó y me dijo: 'Este pedazo de mierda acaba de humillarme'. Yo dije: No, Sergio, tú te has humillado a ti mismo». Vincenzoni añade: «Entienda, Sergio también era listo; sabía exactamente cuándo debía ceder. Yo no hubiera podido hacer eso»[63].

Por aquel entonces, Rod Steiger habló muy poco, públicamente, acerca de *Agáchate, maldito*. En "Photoplay", septiembre de 1972, se publicó que tenía «muy poco que decir acerca de su más reciente película, *Duck, You Sucker* [el título en inglés], excepto que esperaba fervientemente que le cambiaran el título». Pero la columnista cinematográfica Barbra Paskin lo visitó en Almería durante el rodaje de la voladura del puente y grabó una entrevista, en gran parte no publicada. Steiger señaló que el film era, «en el mejor de los casos, sólo una especie de fantasía del Oeste», desprovista de «todo significado social», aunque reconocía que «hace un comentario sobre las revoluciones» (reveladoramente, aquella era la primera vez que Leone incluía como protagonista a un actor norteamericano que «no estaba personalmente enamorado» del *western*).

Steiger se quejó también de tener que luchar contra el ruido en el plató: se le había hecho creer por anticipado que podría grabar todo su diálogo con sonido directo, y ahora se enfrentaba a la preferencia italiana por la postsincronización. Por supuesto, este tipo de colisión entre los métodos de trabajo formaba parte del trato cuando uno decidía trabajar en Italia, y Steiger lo sabía. Su gran preocupación era

que «esta no era una película importante». De Sergio Leone dijo poco o nada. Habían existido las tensiones habituales con el director –dijo– pero no tantas como las que hubo en el plató de *Waterloo*[64].

Veintiséis años más tarde, Rod Steiger fue entrevistado por Barbra Paskin para este libro, y habló un poco más libremente acerca de la experiencia de interpretar a Juan Miranda[65]. También tuvo la posibilidad de sopesar retrospectivamente el relato de Leone sobre lo que había ocurrido en el plató. «Digámoslo de este modo [...]. Prefiero mucho más trabajar con una persona de talento molesta como un grano en el culo, como él podía ser, y yo podría ser, que con una que no tenga imaginación [...]. Tenía un maravilloso sentido del concepto, y tenía esa película en su cabeza, y eso era todo. Una gran visión [...], ¡y su ego encajaba con ella!»

Por supuesto, no le gustaba el título norteamericano, y «les supliqué que lo cambiaran»; pero «con Leone no podías hacer mucho. Estaba acostumbrado a ser el maestro y no era frecuente que alguien le sugiriera algo». ¿Y del supuesto altercado entre ellos? «Bueno, recuerdo que estuvimos trabajando todo el día, rodando en la cumbre de una montaña en Almería, y el sol ardía de tal modo [...]. Llevábamos rodando unas trece horas o así y él dijo: 'Ahora vamos a hacer esto'. Y yo le dije, a través de un traductor: '¿Ve usted ese Mercedes de ahí?'. Él dijo: 'Sí'". Y yo dije: 'Bien, quiero que me mire caminar desde aquí hasta allí, e irme a casa. Llevamos más de trece horas'. Él empezó a gesticular –tenía esa forma de mover constantemente las manos– y dijo: 'No puede usted hacer eso'. Y yo dije: '¡Véalo!'. Una imaginación cansada significa que ya no le queda ningún talento.» Posiblemente, en medio de todas aquellas gesticulaciones, Leone descargó algunas de las imprecaciones que más tarde mencionaría; seguramente su forma brusca de hablar no era más que lo que realmente hubiera querido decir, visto en retrospectiva. Steiger se marchó, pero sólo hasta el Grand Hotel en Almería. Después de eso, no hay ninguna evidencia de que Leone lo forzara a la sumisión con repetidas tomas.

Steiger recuerda no haberse sentido contento con el manejo por parte de Leone de un aspecto de la escena de la batalla, pero no por nada relativo a él: «Insistió en usar balas con punta de madera. Y la punta de la bala, lo juro por Dios, tenía más de dos centímetros de largo [...]. Y estábamos muy cerca de la cámara, de modo que pusieron un contrachapado de centímetro y medio de grueso frente al cámara y la cámara, para parar las balas. Le dije a Sergio: 'No creo que eso funcione', y él dijo: 'Oh, seguro que lo hará'. Bien, hicimos la escena, y una de las balas de madera atravesó el contrachapado y golpeó al cámara, causándole una herida en la pierna. De modo que aquel día no fue un día muy agradable. En realidad me puse furioso».

Más allá de este arranque, Steiger no recuerda ninguna otra pelea: «Francamente creo que ambos nos sentíamos muy felices de dejar tranquilo al otro». Steiger incluso rindió un pequeño homenaje a los amaneramientos de su director: «Puse su

gesto con las manos en la película, cuando el mexicano y su pequeña familia ven el banco. Si lo observa, estoy de pie mirando al banco, y cierro y abro las manos. Eso es lo que acostumbraba a hacer Leone todo el tiempo». Steiger repitió este característico movimiento de manos en la escena en la que Juan se enfrenta al pelotón de fusilamiento. Fue particularmente apreciado por Sergio Donati, que confirmó: «Hace de Sergio Leone con las manos, *Sí, sí*». Un gesto afectuoso dadas las circunstancias, por parte de un hombre «que sabía que no era el actor que realmente deseaba Sergio»[66].

La personalidad de Leone siguió siendo un misterio para Steiger. Su apetito, al menos, era evidente: «Era algo así como un comedor compulsivo. Estableció el récord de panecillos de maíz en nuestra casa, se lo aseguro.» Steiger se sintió ciertamente sorprendido por el perfeccionismo de Leone, lo cual traía consigo en su estela una cierta testarudez: «Llegó al plató el primer día y me dijo: '¿Ve esa diligencia? Es exactamente igual a las construidas en los días en que las utilizaban'. Y tenía cuatro caballos, una sólida estructura de madera y todo. Así que bajé la vista y observé que el terreno era muy parecido a las cenizas volcánicas, muy arenoso. Dije: 'Bueno, ¿no va a ser un poco difícil con toda esa arena?'. 'No', dijo. Se necesitaron cuatro caballos, seis caballos, ocho caballos y un tractor detrás para moverla. Creo que tuvieron que reconstruirla con maderas más ligeras. Perdieron un poco de tiempo con aquello [...]. Ese era el problema con él. Era un hombre muy duro de convencer en muchos aspectos. Porque se había probado a sí mismo e imaginaba que su forma de actuar era la correcta».

El asunto de la postsincronización no le preocupó en absoluto. Aunque el resto de los intérpretes fueron doblados, Steiger fue la primera de las estrellas norteamericanas de Leone que insistió en usar el sonido directo para su propio diálogo: «Se lo dije a Leone desde el principio. Le dije que no iba a perder un cuarenta por ciento de mi actuación sincronizando mis labios [...]. Hubo algún problema de ruido en ciertas escenas. Estaba tan preocupado por sus efectos visuales que no se daba cuenta de los otros efectos que esto traía consigo. Pero no tuve que repetir nada importante. Hubo algunas veces en que lo mejor que se podía hacer era cortar tantas líneas como fuera posible y reducirlas. Cuando hay algo así como una gran explosión, sabes que vas a tener que repetir el diálogo, eso no es ninguna sorpresa. Pero le dije a Leone que no iba a volver a repetir todo el film».

El relato de Steiger es mucho más sobrio y cordial que el de Leone. Así que, ¿por qué el maestro iba a ir por ahí difundiendo tales historias? El actor responde: «Creo que es porque yo no le besaba los zapatos. No lo sé. Simplemente no lo entiendo». Recuerda que «cuando Leone no se sentía contento no dejaba de murmurarle en italiano al equipo, y James y yo nos mirábamos porque nunca sabíamos de cuál de los dos estaba hablando. Tenía la intuición de que la mayor parte de las veces era

de mí». Y no deseaba que se tocara ninguna música en sus escenas: «¡No necesito seguir una melodía para interpretar una escena!» Pero no hubo altercados[67]. Evidente y característicamente, Leone había exagerado las tensiones entre ellos, para convertir la historia en una pelea épica entre el maestro y el Actors' Studio, con el maestro ganando por KO. Parece más sencillo y más justo decir que el enfoque hiperconcienzudo de Steiger irritaba ocasionalmente a Leone, del mismo modo que la actuación del maestro Leone escocía ocasionalmente a Steiger. Pero poco después del rodaje, Rod Steiger ofreció una halagadora charla en Nueva York –a la que asistió Martin Scorsese– acerca de cómo el estilo de la *commedia dell'arte* de Leone concedía una gran preeminencia a los actores y sus fisonomías.

Tanto durante como después del rodaje parece que todo el mundo se mostró de acuerdo en que la coestrella James Coburn realizó su trabajo con calma y sensibilidad, a veces mediando entre sus sobreexcitados colegas. Leone se sintió ciertamente complacido: «Con él, es el *star system*: le explicas la escena, él dice: "Sí, señor", y va y la hace». De descendencia irlandesa-sueca-escocesa, Coburn entró en el negocio del cine en 1959 con *Ride Lonesome* de Boetticher, antes de su gran éxito como el larguirucho *cowboy* de lento andar con un cuchillo en *Los siete magníficos*. Los aficionados al cine todavía tendían a acercársele por la calle y pedirle que *recitara la frase,* a lo que él respondía con su característico «¡Ahí va!» de cuando lanzaba el cuchillo al final del duelo cuchillo/pistola.

Desde entonces había trabajado para su amigo Sam Peckinpah en *Mayor Dundee* (1964), con Rod Steiger en *Los seres queridos* (*The Loved One*, 1965) de Tony Richardson, y en un par de films derivados de James Bond que empezaron con *Flint, agente secreto* (*Our Man Flint*), donde su famoso e indiferente encogerse de hombros y su atractiva sonrisa, más sus habilidades en kárate, fueron aprovechados por el Servicio Secreto de Estados Unidos.

Coburn se había encontrado con Leone varias veces, la más reciente en el plató de *Candy* (*Candy*, 1968) de Christian Marquand, rodada parcialmente en España, en la cual interpretaba a un demoníaco cirujano de estrellas llamado Doctor Krankeit. Por supuesto, le había sido ofrecido el papel principal en *Por un puñado de dólares* pero, según Leone, pedía demasiado dinero. Como Coburn recordaría en 1981, «Cuando leí el guion tuve la impresión de que no era gran cosa». También pasó de *Hasta que llegó su hora*, con un cierto remordimiento posterior, puesto que Charles Bronson saltó a la fama en su lugar. «Sergio y yo no volvimos a vernos hasta *Agáchate, maldito*, y la razón de que lo hiciera fue que estaba yo cenando con Henry Fonda y dije: '¿Te gustó trabajar con Sergio?', y él dijo: 'Es el mejor director con el que he trabajado en mi vida'. Y yo dije: 'Estás bromeando', y él dijo: '¡No, de veras!'. Así que hice el film y, ¿qué ocurrió? Se estrenó en Norteamérica como *Duck, You Sucker*, ¡y nadie fue a verlo!»[68]. Predeciblemente, Leone había deseado

trabajar con Coburn desde que vio al actor arrojar su cuchillo en *Los siete magníficos*. «Coburn –anunció con su típica ironía–, es un Clint Eastwood con más desparpajo y humor.» Leone admitía también que, cuando no estaba intentando competir con Steiger, Coburn aceptaba bien las directrices: «Le dije: "Cuanto menos haga usted en este film, más se beneficiará. Rod hace muecas. Quiere comerse las lentes de la cámara. Si usted no hace nada, será el que lo recoja todo". Me lanzó una de sus miradas de soslayo. Había entendido»[69].

Como Steiger, Coburn fue entrevistado por Barbra Paskin en el plató de Almería. Preguntado sobre si la experiencia de trabajar con Leone había resultado valiosa, se mostró lacónico: «Bueno, todavía no he terminado, de modo que no lo sé»[70]. Pero fue modestamente optimista sobre sus progresos: «Creo que hemos obtenido un material realmente bueno [...], quiero decir, para lo que es. No es *Un hombre para la eternidad* (*A Man For All Seasons*)». El actor se había acostumbrado ya al rigor de Leone («Sergio sabe lo que quiere, conoce el área de lo que quiere y no deja de trabajar en ello [...]. A veces lo consigue en dos o tres tomas, a veces necesita hasta dieciocho»). Pero de alguna forma se sentía perplejo por el problema de desarrollar su personaje de una forma creíble («Hay unos cuantos puntos que todavía tengo que acabar de perfilar. Todavía necesito lograr una cierta afinidad»). Coburn dijo lo suficiente como para sugerir que los amaneramientos visuales de Leone formaban parte de este problema: «A veces a Sergio le gustan algunos pequeños movimientos y reacciones arbitrarios. Para su esquema fotográfico de las cosas necesita mostrar una imagen de algún lugar a donde tú realmente no estás mirando, y tienes que imaginarte formas de hacer eso a fin de darle lo que desea sin perder lo que tú estabas haciendo». Evidentemente, Coburn era el tipo de actor que le gustaba a Leone. De acuerdo, no era la idea que uno tiene de un irlandés –agradable, calmado, despreocupado–, pero eso podía ser bueno también.

Para el Doctor Villega, el estratega revolucionario y cirujano de mesa de cocina, Leone eligió a Romolo Valli. Cuatro años mayor que Leone, Valli era un amigo personal íntimo que, después de estudiar para médico, se había convertido en actor de teatro en los años cincuenta, así como en director artístico del festival de Spoleto durante seis años. Desde entonces había aparecido como actor de carácter en varios films italianos, entre ellos *El gatopardo* de Visconti (como el obsequioso sacerdote jesuita unido a la casa de Don Fabrizio) y *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, como el quisquilloso director del Hotel des Bains en el Lido). Leone lo seleccionó desde un principio, cuando el primer guion estaba todavía en estadio de borrador: «Había en él una ambigüedad que encajaba con el personaje que debería defender en este film. Puesto que sabía que en sus tiempos había sido médico, le convertí en un miembro de esa profesión en nuestra historia. Incluso lo vemos operando a alguien [en la habitación llena de humo detrás del Café Carado, en

Mesa Verde, donde su célula revolucionaria celebra sus reuniones]. Desde el principio deseé que se librara de los amaneramientos que surgen de la experiencia en el teatro [...]. Le pedí que se desprendiera de todo lo que había aprendido hasta entonces en el plató, incluido Visconti. Esto no resultó difícil [...]. Y James Coburn lo admiró enormemente: se respetaban el uno al otro y se hicieron amigos»[71].

El plan de rodaje duró de abril a julio de 1970, aproximadamente la misma longitud de tiempo que los dos anteriores films de Leone. Las principales localizaciones fueron las montañas y ramblas de Los Filabres en Almería, la propia Almería, Guadix, Burgos y Granada. La secuencia donde la diligencia se detiene y los pasajeros son despojados de sus ropas fue filmada en un cortijo con edificios adyacentes y un patio de trilla a siete kilómetros de Gérgal (hacia el desvío a Tabernas), en lo que ahora es la carretera principal Guadix-Almería. La estación de ferrocarril de Mesa Verde era la estación de Almería; el pelotón de fusilamiento, la explanada y la iglesia de Mesa Verde fueron filmados alrededor del patio delantero de la iglesia del siglo XVI de Santiago, en el barrio viejo de Guadix; el banco en sí era un edificio de Burgos. El puente volado estaba a cinco kilómetros del plató de El Paso de Carlo Simi, arriba en las montañas: para alcanzar el camino de tierra que conducía al puente el equipo tenía que atravesar las afueras de El Paso. Los cimientos de piedra del puente todavía están ahí, a ambos lados del barranco, como lo están los emplazamientos de las ametralladoras ocupados en su momento por James Coburn y Rod Steiger. La espectacular secuencia en la que los pelotones de fusilamiento ejecutan a civiles, en una serie de largas zanjas de piedra, fue filmada en una fábrica de azúcar abandonada llamada Azucarera San Torcuato (llamada así por el primer arzobispo de España), justo en las afueras del centro de Guadix; las zanjas fueron construidas originalmente para lavar la remolacha azucarera. Leone construyó un poco de línea férrea extra al lado del edificio de la fábrica principal y desvió una locomotora de la cercana estación de Guadix. Cuando llegó la unidad de *Agáchate, maldito*, más de cien *westerns* europeos habían usado ya localizaciones en Almería. Al *boom* todavía le quedaban dos o tres años de vida. Los interiores fueron rodados en los estudios De Laurentiis en Roma. En cuanto a los *flashbacks*, Leone los filmó alrededor del valle de Glendalough y en los jardines de la casa de campo del condado de Wicklow. Carlo Simi no estuvo disponible para diseñar el film. Estaba atareado trabajando para Alberto Grimaldi, diseñando sus oficinas de la PEA, entre otras cosas. «Sergio deseaba que me encargara de ello, pero simplemente no podía», recordaría. Fueron tomados en consideración Ken Adam y Dean Tavoularis, pero el trabajo recayó en Andrea Crisanti. Simi se mostró muy impresionado con «el pelotón de fusilamiento en la lluvia y la matanza en las zanjas de la estación». En cuanto al resto del film, dijo: «Lo hubiera diseñado un poco diferente [...], pero no importa»[72].

David Warbeck, un actor neozelandés que hasta entonces sólo había aparecido en la televisión británica y en un film de la Hammer, hizo el papel no hablado del amigo que traiciona a Sean: «A Sergio le entusiasmaban los *objetos*, como coches y *gadgets*. Por eso este film se halla lleno de pistolas, viejos coches, máquinas maravillosas y cosas parecidas. Por ejemplo, en la secuencia irlandesa que hicimos, mientras buscaba el coche en un museo, descubrió un maravilloso autobús de los años treinta y exclamó: 'Tenemos que incluir esto en el film'. Yo dije: '¿Cómo demonios vamos a hacerlo?'. Y él dijo: '¡Ya sé! Es un autobús rural que cruza el campo y... (excitado) ¡Sí! ¡Sí! Va lleno de virginales escolares irlandesas que van a la escuela'. Y así el hotel donde estábamos se llenó al completo de virginales escolares de aspecto malhumorado, y Sergio pasó una gran cantidad de tiempo filmando aquel autobús yendo arriba y abajo. Por supuesto, este plano no fue usado nunca. Oh, Sergio era un campesino [...], un auténtico y áspero romano [...]. No había dudas sobre la habilidad y el sentido visual del hombre, pero el machismo estaba siempre un poco demasiado presente»[73].

La obsesión de Leone por las *cosas*, por su aspecto y su tacto, se tradujo en algún accesorio de atrezzo insólito: «El film –dijo más tarde– es muy preciso cuando se trata de algunos detalles como el coche blindado (que fue, de hecho, el primer modelo que los alemanes llevaron a México), las ametralladoras, el tren, las pistolas (que fueron originalmente fabricadas en Bélgica, Alemania o Estados Unidos), la motocicleta, los cascos coloniales. No en bien de la exactitud histórica, sino para hacer la fábula más creíble»[74]. Un efecto secundario surrealista de la búsqueda de un *aspecto* auténtico fue la visión de Rod Steiger y James Coburn sentados en el desierto español, rodeados de lujosos y mullidos muebles y equipaje Louis Vuitton.

Como *Hasta que llegó su hora*, *Agáchate, maldito* tuvo una larga distribución en Italia, Francia y Alemania, pero fracasó de nuevo en Estados Unidos, pese a su calculador cambio de título. Recaudó 1.800 millones de liras en el mercado interior, promocionado por otro tráiler de Lardani que mostraba una serie de fotos fijas del film, teñidas y decoloradas, que ardían como papel mantenido sobre una llama. Entre la mayor parte de los críticos franceses e italianos fue el film de Leone mejor recibido hasta la fecha: su director fue tratado por primera vez como un "cineasta importante" antes que como un proporcionador de entretenimiento más o menos tosco, y su «amor hacia las posibilidades del cine, que es casi físico en su impacto», fue ampliamente señalado. Incluso Alberto Moravia halló algunas cosas buenas que decir al respecto. Todas esas entrevistas y demás maniobras publicitarias de Leone estaban dando sus resultados. Pero, como era predecible, *Agáchate, maldito* causó polémica entre los cineastas de izquierdas europeos, que inmediatamente vieron sus implicaciones. Bertolucci lo llamó «una traición de la visión infantil y regresiva [de Leone]: buscando la grandiosidad ha perdido su encanto». En París,

Jean-Claude Guignet escribió para "La saison cinématographique": «Esta vez, Leone ha ido un poco demasiado lejos en su enfoque 'me importa un comino' [...], esas dos horas y media de revolución no tienen mucho que valga la pena ver en lo que a auténtico cine se refiere»[75].

Oreste de Fornari, dándose cuenta de que parte del debate sobre el film estaba relacionado con la evolución del cine *italiano*, escribió: «La estructura del film es casi diametralmente opuesta a los *westerns populistas* de Damiani y Corbucci. Corbucci, por ejemplo, concentra su mensaje revolucionario en la relación entre los dos protagonistas, y se recrea en las masacres simplemente como *largesse* concedida a los gustos menos *espirituales* del público italiano. Leone, mostrando menos provincialismo, degrada los aspectos psicológicos a comedia y melodrama [...], y a cambio *eleva* las escenas de acción al nivel de *espectáculo histórico.* La Revolución Mexicana pretendía tomar las tierras de los *latifondisti*, no simplemente defenderse contra los violentos secuaces de Huerta»[76]. El *qualqunismo* de Leone había convertido el film en incómodo de ver e incluso, de forma *falsamente humilde,* en condescendiente. Donati y Vincenzoni habían predicho que esta podía ser la reacción.

Leone se sintió muy emocionado cuando, en un restaurante de París, un par de noches después de que el film se estrenara allí, un completo desconocido le envió una botella de champán a su mesa y después se unió al grupo de Leone. «Signor Leone –dijo el hombre–, tengo dos hijos, de veintidós y veinte años. Estaban obsesionados por la política, con visiones totalmente opuestas a las mías. Estábamos sosteniendo constantemente violentas disputas, hasta el punto de que ambos abandonaron el hogar... No regresaron durante muchos años, pero después de que fueran a ver *Agáchate, maldito* han vuelto a nosotros. Su film les ha ayudado a ver exactamente lo equivocados que estaban. Y van a quedarse en casa con nosotros a partir de ahora. Por eso me gusta tanto su film.» «Eso –respondió Leone– es mucho más valioso para mí que la mejor crítica del mundo»[77]. Sea estrictamente cierta o no, la historia dice mucho sobre la actitud de Leone con respecto a la política italiana de aquel tiempo. Su logro había sido separar a alguien del discurso político y devolverlo a los brazos de la familia. No se sentía en absoluto desilusionado por haber hecho *Agáchate, maldito*. «Sufrí mucho en este film. El rodaje..., las discusiones..., los problemas. Y el montaje, que tomó tanto, tanto tiempo. Estoy unido al film como lo estaría uno a un niño incapacitado.»

Precisamente en aquella época, Leone –en un movimiento que sorprendió a mucho colegas en el mundo cinematográfico, por no hablar de su familia– aceptó incluir su nombre en un corto "film de contrainformación" *antiestablishment* acerca de la colocación de una bomba terrorista el 12 de diciembre de 1969 en la Banca dell'Agricoltura en la Piazza Fontana de Milán, que dio como resultado dieciséis muertos y un centenar de heridos. Se llamó *El doce de diciembre* o *Documento sobre*

Giuseppe Pinelli, y los cofirmantes del film se incluían Luchino Visconti, Elio Petri, Mario Monicelli, Cesare Zavattini y Tinto Brass. La finalidad de este "noticiario alternativo" era mostrar que la cobertura del acontecimiento por parte de la televisión había reforzado simplemente la línea oficial; había mucho más que decir al respecto, y una forma efectiva de conseguirlo ante el público era que un grupo de cineastas establecidos apoyaran con su nombre algunas contraimágenes. El anarquista Giuseppe Pinelli había sido arrestado como culpable de la atrocidad, pero *cayó* por la ventana de la Questura de Milán durante un interrogatorio conducido por el comisario Luigi Calabresi, y se mató. El grupo revolucionario socialista Lotta Continua acusó públicamente a Calabresi del asesinato de Pinelli y se preguntó qué otras cosas se estaban encubriendo[78].

A través de sus imágenes, *El doce de diciembre* se preguntaba: ¿se suicidó realmente Pinelli cuando cayó desde una ventana?, ¿hubo algún encubrimiento?, ¿estaban los anarquistas detrás de la bomba?, ¿por qué la precipitación en juzgarlo?, ¿hasta qué punto estaba implicada la policía? Estas preguntas inspiraron más tarde la obra de teatro de Dario Fo "Muerte accidental de un anarquista" (1970) y también el film de Elio Petri *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (*Indagine su un cittadini al di sopra de ogni sospetto*, 1969). La gente que leía libros se estaba uniendo a la gente que hacía films para la gente que no leía libros, a fin de atraer la atención hacia las maniobras del aparato del Estado. Quizás esto sedujera al anarquista que había en Leone. O quizá le gustara ver su nombre asociado a otros como Visconti y Zavattini. Según Luca Morsella, «nunca habló de este film. Era algo muy propio de él: no era el tipo que se implica en *causas*. En absoluto»[79]. Sin embargo, en este caso, puede que encontrara más combustible para su convicción de que «la política ya no tiene ningún sentido en Italia».

CAPÍTULO 10

ENTREACTO

«*—Sobre todo disfruto trabajando –dijo Monroe Stahr–. Mi trabajo es muy agradable.*
—¿Siempre le ha gustado estar en las películas?
—No. Cuando era joven quería ser jefe de sección [...], el único que sabe dónde está todo.
Kathleen Moore sonrió.
—Eso es extraño. Y ahora es usted mucho más que eso.
—No, sigo siendo un jefe de sección –dijo Stahr–. Ese es mi don, si es que tengo alguno. Sólo que cuando llegué a ello, descubrí que nadie sabía dónde estaba todo. Y descubrí que tenías que saber por qué las cosas eran así, y por qué tenías que dejarlas tal como estaban. Empezaron a dejármelo todo a mí y resultó un oficio muy complejo. Pronto tenía todas las llaves. Y ellos jamás recordarían en qué cerraduras encajaban si yo no se lo decía.»

—F. Scott Fitzgerald, "El último nabab" (1940)

Tres polvorientos jinetes entran a caballo en una miserable ciudad, en alguna parte del salvaje Oeste. En primer plano un perro dormita a la sombra, mientras varias gallinas avanzan por lo que pasa por ser la calle principal. Los jinetes parecen acercarse a la cámara, pero un brusco retroceso de esta revela que de hecho se hallan al otro extremo de la calle. El perro se levanta y se aleja con paso cansino. Hay un primer plano de los tres rostros, acompañado por el sonido de un despertador y el rasgueo de una guitarra en la banda sonora. Un niño, intrigado y ansioso, contempla a aquellos hombres desde una destartalada barbería. Un gallo cacarea, mientras los *pistoleri* desmontan al unísono y entran en la barbería.

Es una repetición de la secuencia de apertura de *Hasta que llegó su hora*. Pero esta vez Leone no se halla al timón. *Mi nombre es ninguno* (*Il mio nome è nessuno*, 1973) estaba basado parcialmente en esta idea y estaba producido por él, pero el director era su asociado Tonino Valerii, que había sido su ayudante en los días de sus primeros *westerns*. Sin embargo, *Mi nombre es ninguno* está lleno de referencias a los films anteriores de Leone. A medida que se desarrolla la secuencia de apertura, los tres *pistoleri* intentarán pasar desapercibidos, mientras pasan el tiempo ordeñando una vaca, cepillando un caballo y suavizando una afilada navaja capaz de degollar a un hombre..., cuyo sonido será amplificado. Los dos protagonistas se dedican a dispararle al sombrero del otro, como parte de un ritual competitivo. Un viejo y barbudo profeta se queja de las incursiones del capitalismo en el Oeste. El comportamiento de los pistoleros profesionales queda explícitamente vinculado, varias veces, a los juegos infantiles, los carnavales y las canciones para los niños. El personaje central es un hombre sin nombre, un italiano tramposo que incita a un habitante del Oeste de Hollywood, y el duelo final es una explícita parodia (frente a un excitado público de ciudadanos) del final de *Hasta que llegó su hora*. Esta vez, sin embargo, esos elementos serán interpretados en clave de humor, parodiando afectuosamente una serie de convencionalismos del *western* italiano que ya eran paródicos desde un principio. En una ocasión, Steven Spielberg lo calificó como su film preferido de Leone. En Alemania y Francia fue comercializado como la nueva película de Leone, lo cual puso furioso a Valerii[1].

Peter Bogdanovich ha sugerido que Leone seguía jugando una vez más a su complicado juego del escondite. «Sergio contrató a un inexperto compañero italiano para dirigir otro *western* [...]. Tras un tiempo, las circunstancias obligaron a Leone a hacerse cargo de nuevo, aunque finalmente creo que eso era lo que deseaba»[2]. De hecho, Tonino Valerii distaba mucho de ser un *inexperto:* su producción (seis films como director desde 1966) era mayor que la de Leone. Pero se había ganado su ascenso a director por recomendación de Leone. Cuando el laboratorio Technospresso inventó una nueva película más económica, la "Dos P Techniscope" (llamada así porque tenía dos perforaciones en lugar de las habituales cuatro) e intentó patentar su invento, se aconsejó a la firma que produjera un film usándola. Se decidieron por un *western* espectacular y abordaron a Sergio Leone para que les aconsejara quién debía dirigirlo. Como Valerii recuerda agradecido, la respuesta de Leone fue: «Lamento perderlo como ayudante, pero creo que Tonino Valerii haría un buen trabajo para ustedes».

Así, Valerii hizo su debut como director con un relato sobre cazadores de recompensas titulado *Cazador de recompensas* (*Per il gusto di uccidere*, 1966) y siguió con *El día de la ira* (*I giorni dell'ira*, 1967), protagonizado por Lee Van Cleef como un veterano pistolero, que recaudó dos mil millones de liras. Luego siguieron otros

dos *westerns*: *Muerte de un presidente* (*Il prezzo del potere*, 1969) y *Una razón para vivir y una para morir* (*Una ragione per vivere... una ragione per morire*, 1972). Valerii dirigió también un par de *thrillers*. Benito Stefanelli, que había colaborado tanto en *El día de la ira* como en *Muerte de un presidente*, recomendó esta última a Leone, que fue a verla con él en el Cinema Galleria en la Piazza Colonna de Roma. Un poco más tarde, Valerii fue abordado para el trabajo de *Mi nombre es ninguno*. Era consciente de que Leone podía favorecer a «un joven entrenado en la escuela Leone de dirección», y también era consciente de que Leone podía estar albergando la convicción de que «podía influenciarme hacia alguna dirección y hacerme hacer cosas que a *él* le gustaban más que a mí. En este juego yo nunca podría ganar, porque Sergio Leone, en su debut como productor, no iba a hacer un film que fuera demasiado distinto de su estilo, de su forma de contar una historia, de su forma de hacer un *western*»[3].

Como el Frank Talby de Van Cleef en *El día de la ira*, el personaje principal de *Mi nombre es ninguno*, Jack Beauregard, era un pistolero que luchaba contra el proceso de envejecimiento: «Tenía los primeros síntomas de artritis, esa rigidez de movimientos que viene con la edad antes que cualquier otra forma real de dolencia física.» Valerii reconoce que «la idea original para el film vino de Sergio»[4]. Ennio Morricone recuerda que, en las conversaciones sobre la música para el film, el director estaba siempre acompañado por su productor [...], una situación que en otras circunstancias hubiera resultado incómoda: «Era su primera producción, así que estaba muy atento a todo. Tenía que ser así, porque por aquel entonces se había convertido en un importante director de *westerns* [...]. De modo que Sergio insistió en estar presente en todas las conversaciones y, naturalmente, supervisó todas las cosas en las que llegamos a un acuerdo»[5].

Leone aún no había conseguido encontrar financiadores para su *Érase una vez en América* y «no podía entusiasmarse lo suficiente con ningún otro proyecto». La epopeya gansteril parecía menos realizable que nunca, puesto que sus dos últimas películas no habían funcionado en Estados Unidos. Las ofertas de *westerns* seguían siendo abundantes, pero Leone había dado la espalda decididamente al género. Hollywood seguía llamando, pero no con algo que agitara su creatividad. Uno de tales proyectos fue *El padrino* (*The Godfather*). A finales de 1968, cuando la novela de Mario Puzo estaba todavía en manuscrito, Charles Bluhdorn, de Paramount, había enviado una copia a Leone. A Bludhorn le gustaba la idea de que un italiano hiciera el film (podía contrarrestar los potenciales problemas de imagen con la comunidad italonorteamericana) y, pese al relativo fracaso de taquilla de *Hasta que llegó su hora*, Bludhorn –el hombre que sucedió a Adolph Zukor en Paramount– todavía tenía mucha fe en el talento de Leone. Cuando el manuscrito llegó a Roma, Fulvio Morsella, como era su costumbre, se lo leyó a Sergio, traduciéndolo sobre la

marcha. Lo que ocurrió a continuación sigue siendo motivo de debate. Según Leone, aceptó la opinión de Morsella de que el libro no era gran cosa. Así, hasta que leyó una traducción italiana unos años más tarde no se «dio cuenta del formidable film que podía basarse en esta historia», en particular usando el contraste entre la juventud de Don Vito Corleone como un ratero insignificante en las calles de Nueva York y las guerras de la Mafia a finales de los 1940 (cosa que sería adaptada en *El padrino II* (*The Godfather II*). «Pero por aquel entonces ya era demasiado tarde. Coppola había entrado en escena»[6]. Fulvio Morsella cuenta una historia distinta: «Hice todo lo posible por conseguir que la dirigiera, pero él no lo deseaba [...]. Puede que lo que quisiera era hacer algo propio, antes que un film de gánsters italonorteamericanos»[7].

En otras entrevistas, Leone aceptó la responsabilidad personal de haber rechazado *El padrino* y dio toda una variedad de razones. Otra película de Paramount sobre la Mafia –*Mafia* (*The Brotherhood*), de Martin Ritt– acababa de salir a la luz, dijo. También era muy consciente del peligro de presentar a los italianos como un cliché. «Nunca podría evitar incluir una escena, por ejemplo, en la que hubiera platos de espagueti. Y realmente no quería hacer eso, porque mucha gente estaba haciendo mucho ruido sobre los *spaghetti westerns*. De acuerdo, yo como espagueti. Pero los como [...] de la misma forma que lo hace Alberto Sordi en *Un americano de Roma* (*Un americano a Roma*): devorando un enorme plato de ellos [...]. En cualquier caso, *El padrino* me parecía una historia coral. El protagonista era la familia, la Mafia como un colectivo, no la persona individual o los personajes que eran sus partes componentes. Estoy mucho más interesado en el individuo aislado»[8]. Las preferencias de Leone iban hacia los "ladrones callejeros" antes que hacia Murder Incorporated: «Cuando los gánsters empiezan a sentarse detrás de escritorios, pierdo interés por ellos».

Así, Leone se dedicó a Rafran Cinematografica, asociado con su cuñado Morsella y con Claudio Mancini. Parte del atractivo para Leone residía en su nostalgia hacia la obra de los "productores creativos" de Hollywood en la edad de oro del sistema de estudios: como David O. Selznick o, más abajo en la escala, Val Lewton; sin mencionar a Sam Spiegel, el ejemplo favorito de Leone, que por aquel entonces todavía estaba en activo. Algunos estudiosos han argumentado que los films producidos por esos artistas-hombres de negocios mostraban su indeleble sello de autor, más que el de cualquier director que hubiera trabajado para ellos. Según el modelo Selznick-Lewton, tantas responsabilidades recaían dentro de la esfera del productor (la elección del libro o tema, la adquisición de los derechos, la contratación de los guionistas, el control sobre la adaptación, la influencia sobre el *casting,* y la contratación de «un hábil técnico que se ocupara del rodaje»), que el "productor creativo" era en último término el responsable del producto terminado.

El ejemplo de este proceso para Leone era, por supuesto, un film grande y logísticamente complejo, uno del que decía que le gustaría hacer un *remake:* «Imagine si *Lo que el viento se llevó* no hubiera funcionado bien; las consecuencias hubieran sido desastrosas para Selznick..., no para la media docena de directores que trabajaron en el film aunque sólo Victor Fleming pusiera su nombre. Así que por la misma razón me metí originalmente en el papel de productor con este principio en mente: 'Un film de Sergio Leone dirigido por alguien distinto'»[9]. Por supuesto, estaba la influencia de la *nouvelle vague* francesa, alabando a rebeldes como Orson Welles, Sam Fuller y Nicholas Ray, y afirmando la primacía del guionista-director o *auteur* por encima de las antiguas jerarquías de Hollywood. El propio Leone había sido un beneficiario significativo de la locura del autor. Así, su idea de contratar a "un hábil técnico" para dirigir un producto preexistente en su beneficio estaba simplemente desfasada, incluso en la industria italiana.

Reflexionando más tarde sobre sus esfuerzos de producción, Leone consideró que su propia eminencia había intimidado a los directores que había escogido y reducido las posibilidades de una colaboración útil: «Entonces me di cuenta de que era mejor volver a ocupar la silla de director porque era menos agotador, más productivo, menos frustrante y, por encima de todo, menos exigente [...], porque, al final, se le exige más a la figura del productor que a la del director, porque tienes que realizar todas las tareas de un director más al mismo tiempo las de un productor: buscar financiación, establecer citas, supervisarlo todo»[10].

En cualquier caso, las aspiraciones selznickianas de Leone no encajaban bien con su obsesiva personalidad discutidora o su miedo al fracaso. No se le daba bien reconocer los méritos de los demás, y en el plató dos eran a menudo una multitud. Era como si su «nostalgia hacia aquellos viejos productores norteamericanos» le hubiera proporcionado una imagen especular de su propia experiencia desde 1964. Como director, a veces había deseado una figura detrás de la cual poder ocultarse. Pero, ¿y si *él* era esa figura? Una figura, como le dijo a su amigo periodista Diego Gabutti, que sería «un magnate de estampa franciscottfitzgeraldiana»[11]. Un último magnate, tan grande como lo había sido dirigiendo. Leone confesó un «cierto romanticismo» en sus sueños de producción, y el eco de Fitzgerald parecía confirmar esto.

Para ser un hombre que deseaba *distanciarse* del género que le había dado un nombre, Leone eligió ciertamente un tema excéntrico para su primera producción; pero también tenía su público al que tomar en consideración. Después de todo, era el comodín para una nueva fase en su carrera. La idea original para *Mi nombre es ninguno* databa del verano de 1970, cuando Leone estaba montando *Agáchate, maldito*, como recuerda Sergio Donati: «Escribí un tratamiento, porque la primera idea era hacer Homero. 'Mi nombre es ninguno', ya sabe [...]. La idea surgió de Ful-

vio Morsella y era hacer "La Odisea" en *western*. Y ahí estaba Ulises como capitán del ejército sureño y en un campo de concentración yanqui. Lo teníamos todo ahí dentro: Circe, los cerdos, el Cíclope e incluso Penélope con los tipos malos [...]. Y fui a Nuevo México en 1972, con Piero Lazzari, que por aquel entonces tenía que ser el productor. Mientras buscaba localizaciones, encontré el cementerio del poblado navajo, donde se ubica la referencia a Sam Peckinpah. Los indios lo llamaban "ciudad en el cielo". Sea como sea, hice un tratamiento y luego [...] todo quedó parado un largo tiempo»[12].

Tan largo, de hecho, que Donati se fue. La versión final del guion era de «Ernesto Gastaldi, Fulvio Morsella, sobre una idea de Sergio Leone». El concepto básico de Leone, que se había desarrollado a partir de la idea de Ulises, era «confrontar la fantasía y la vulgaridad del personaje de Trinidad con la leyenda del Oeste, del viejo *western*, representada por Henry Fonda». Le molestaba el éxito de los dos films de *Trinidad* de Barboni y, a lo largo de todo el desarrollo del proyecto, cambiaba de humor a cada momento acerca de si la figura de Terence Hill debería ser simpática. Al parecer, Ernesto Gastaldi se encargó de buena parte de la redacción. Había sido coguionista de aproximadamente una docena de *westerns* italianos (entre ellos, la serie de Sartana) y probablemente fue escogido porque había compartido los créditos como guionista con Tonino Valerii en *El día de la ira* y *Una razón para vivir y una para morir*.

La evaluación que hizo Gastaldi de su relación de trabajo con el productor tenía un toque muy familiar: «Cuando conocí a Sergio –recordaría–, yo era un asno engreído y choqué con él casi inmediatamente. Él solía humillar a la gente. Discutiendo sobre una de mis escenas, me dijo: 'Questa è una scena da serie C!'. Yo tenía una voz formidablemente fuerte, así que le grité: 'Tu chi credi di essere? Un serie A c'è Fellini, tu sei in serie B e ancora no hai vinto il campionato!'. Salí violentamente, dando un portazo. Veinte días más tarde Sergio me telefoneó, como si nos hubiéramos separado el día antes, diciendo que quizá yo no estuviera completamente equivocado respecto a aquella escena después de todo [...]. Sergio era un genio sin cultura, un hijo de puta, pero le quería. Siempre preferiré un hijo de puta genio a una amable mediocridad»[13].

Mi nombre es ninguno –afirmó Gastaldi– «puede que sea la primera película que fue filmada exactamente tal como yo la escribí. Tonino Valerii temía ser criticado por Sergio, así que filmó mis páginas plano a plano». Anteriormente, Gastaldi siempre había *investigado* sus guiones con referencia a los «miles de *westerns* norteamericanos: yo simplemente tenía que copiar la atmósfera». Sólo cuando empezó a trabajar con Sergio Leone empezó «a leer libros de historia sobre el viejo Oeste, a ver las fotos originales de la Guerra Civil y todo esto». En el corazón de la historia de Gastaldi había un contraste entre el *western* clásico de Hollywood (encarnado

por Henry Fonda) y su hiperactivo homólogo italiano. Un veterano pistolero se niega al principio a aceptar su mítico estatus, mientras un joven héroe lo adora y está decidido a montar una poderosa confrontación, que le permitirá meterse públicamente dentro de los zapatos de la leyenda. El film mostraría cómo los *nessuno* italianos, los don nadie, que «necesitaban algo en lo que creer» cuando veían los films norteamericanos en su infancia, se habían convertido después de todo en don alguien. Todo héroe mítico sugiere la historia, necesita un buen guionista y un público receptivo. Y a lo largo de todo el film las acciones de Jack Beauregard y su admirador son reflejadas en toda una variedad de espejos; hasta que, en el clímax, quedan congelados en las páginas sepia de uno de esos "libros de historia sobre el Viejo Oeste". El duelo final, en una calle de Nueva Orleans, es visto cabeza abajo a través del visor de la cámara de un fotógrafo, mientras los residentes locales (tenderos bien vestidos a un lado, negros pobres con sombreros de paja en el otro) se comportan como el público de un segregado partido de béisbol.

El guion terminaba con un *arrivederci* de Sergio Leone al género del *western*: una inusualmente locuaz apoteosis. Jack Beauregard, calándose las lentes, escribe una carta de despedida a su Don Nadie (que finalmente se ha convertido en Don Alguien), desde su camarote en el vapor "Sundowner", que lo llevará a un bien merecido retiro en Europa. Al parecer, ahí es donde los viejos héroes del Oeste civilizados desean ir, antes del último rodeo. Estamos en 1899, la medianoche del siglo XIX: «Puedes conservar un poco de esa ilusión que hizo que mi generación palpitara. Quizá lo hagas a tu propia manera divertida, pero te estaremos agradecidos pese a todo. Porque mirando hacia atrás, tengo la impresión de que todos somos un puñado de locos románticos; seguimos creyendo que una buena pistola y un rápido tiroteo pueden resolverlo todo. Pero el Oeste era grandes espacios abiertos con mucho sitio para todos, donde nunca te tropezabas dos veces con la misma persona. Cuando tú llegaste a él había cambiado. Se había hecho pequeño y atestado, y no dejabas de tropezarte constantemente con las mismas personas. Pero si eres capaz de ir por el Oeste cazando pacíficamente moscas es sólo porque tipos como yo llegamos allí primero. Sí, los mismo tipos que deseas ver reflejados en los libros de historia [...], porque la gente necesita algo en lo que creer, como tú dices. Pero no podrás conservarlo mucho más tiempo a tu manera. Porque el país ya no es el mismo e incluso yo estoy empezando a sentirme como un forastero. Pero lo que es más, la violencia también ha cambiado: ha crecido y se ha organizado. Y una buena pistola no significa ya un carajo. Pero supongo que ya debes de saber todo esto. Porque es tu tiempo, no el mío [...]. Es por eso por lo que la gente como yo tiene que irse; y es por eso por lo que tú preparaste esa pelea conmigo, para hacerme salir del Oeste. Supongo que estoy hablando como un maldito predicador, pero es culpa tuya. ¿Qué puedes esperar de un monumento nacional?».

En este momento –no sea que hayamos olvidado la resonancia de Henry Fonda, el joven Mr. Lincoln de Hollywood– Beauregard alza la vista hacia un vapor de paletas llamado "The President". *Mi nombre es ninguno* está lleno de tales hábiles referencias. Las secuencias de apertura y cierre situadas en sendas barberías –donde primero Henry Fonda, luego Terence Hill, se sientan para ser afeitados; sólo para descubrir que son los miembros del Grupo Salvaje quienes se encargan del afeitado– se refieren a momentos equivalentes de los films de Fritz Lang *Espíritu de conquista* (*Western Union*, 1941) y *Encubridora (Rancho Notorious*, 1952), así como *El hombre de las pistolas de oro* (*Warlock*, 1959) de Edward Dmytryk. La relación central en *Mi nombre es ninguno* entre Jack Beauregard y Ninguno refleja la competición entre Broderick Crawford y Glenn Ford en *Llega un pistolero* (*The Fastest Gun Alive*, 1956). Otra referencia clave es *Forty Guns* (1957) de Sam Fuller, donde el pistolero epónimo empleado por Jessica Drummond (Barbara Stanwyck) cruza violentamente el campo..., exactamente igual que los «150 hijos de puta pura sangre a caballo» en *Mi nombre es ninguno*.

Pero en el film de Valerii son llamados "el Grupo Salvaje", y un crítico de la época se refirió a *Mi nombre es ninguno* como «una explícita y absoluta crítica de la obra de Sam Peckinpah hasta 1970». De hecho, hay violencia a cámara lenta (por primera vez en un *western* de Leone), soldados bisoños persiguiendo un tren robado, un grabador de lápidas que lleva el nombre de "Peckinpah" («Es un hermoso nombre en navajo», dice Ninguno), y un viejo pistolero poniéndose las gafas como Joel McCrea en *Duelo en la alta sierra* (*Ride the High Country*, 1962). Pero Jack Beauregard sobrevivirá a toda la confusión para «escribir su nombre en la historia». Algunos, como Luciano Vincenzoni, opinaron que en las referencias a la obra de Sam Peckinpah dentro de aquel contexto había un aire de superioridad que no procedía. Leone se refirió por aquel entonces a «la controversia sobre quién influenció a quién», y dijo que Peckinpah se había sentido encantado de reconocer su deuda: los films de Leone –admitió al parecer Peckinpah– crearon el contexto que hizo posible *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*). Juego para Leone.

La carta de despedida de Beauregard se lee como un mensaje del padre fundador John Ford, un reflejo de lo que Sergio Leone le había hecho a su género y de lo que le había ocurrido al *western* norteamericano desde su retiro. Ford, que se estaba muriendo de cáncer, se había trasladado recientemente a 250 kilómetros de la comunidad cinematográfica de Hollywood a una casa estilo rancho en 4l Palm Desert, en el Old Prospector Trail, donde entre sus vecinos se contaban Howard Hawks, Henry Hathaway y Frank Capra. Justo antes de que se iniciara el rodaje de *Mi nombre es ninguno*, el presidente Nixon dijo de él, en una ceremonia de Hollywood durante la cual fue nombrado almirante y recompensado con la Medalla Presidencial de la Libertad: «Como intérprete de la herencia de la nación, dejó su sello

personal grabado de forma indeleble en la conciencia de generaciones enteras tanto aquí como en el extranjero. En su vida y en su trabajo, John Ford representa lo mejor que hay en los films norteamericanos y lo mejor que hay en Norteamérica». Había quedado registrado que Ford había dicho recientemente: «Nuestros antepasados se sentirían condenadamente avergonzados si pudieran vernos hoy». La carta de Beauregard afirma que el espíritu de Ford es incompatible con un mundo donde «la violencia [ha] crecido», donde a los tipos buenos se les baja de su pedestal, donde el público urbano tiene la sartén por el mango y donde el crimen se ha convertido en un negocio organizado. La culminación irónica de la carta de Beauregard es que Ford se siente «enormemente agradecido pese a todo». Después de todo, los italianos han mantenido vivo el *western* –a su *curiosa manera*– en una época en la que Hollywood lo había desechado por completo como entretenimiento para la pantalla grande. Es como si Leone deseara saldar su deuda –de nuevo– con John Ford y demostrar al gran hombre, públicamente, que se había convertido en alguien. John Ford murió, aferrando su rosario, justo después de que *Mi nombre es ninguno* completara su rodaje[14].

Las escenas en las que Henry Fonda (en este su *western* del adiós) cabalga hacia el anochecer y el "Sundowner" tienen una cualidad elegíaca inusual..., con sus imágenes cortesía del pintor Frederic Remington, y música que es una variación de Morricone de "My Way". Las escenas de "Ninguno", por contraste, están rodadas en un estilo absurdo, estilo tira cómica. Al malicioso cazador le vemos comer judías, eructar, comerse toda una manzana de una tacada, beber un quinto de whisky sin siquiera parpadear, y permanecer de pie en un urinario público impidiendo a un maquinista *in extremis* aliviar sus necesidades. En un momento determinado, Ninguno saca su pistola y la enfunda tres veces antes de que sus oponentes hayan tenido tiempo de sacar la suya una vez; eso, mientras sujeta una silla en la misma mano. Su carnavalesco comportamiento está explícitamente ligado a una feria, una calle llena de diversión poblada de bailarines, enanos y pregoneros, completa con atracciones, un salón de espejos y una máquina de boxeo. Beauregard pertenece a los espacios abiertos, pero Ninguno está más cómodo en una feria.

«La moraleja de esta aventura intenta mostrar que la gente nunca ataca a un don nadie. En el Oeste, como en la vida, la única persona que es tomada en consideración es la persona que se considera imbatible»[15]. Y la elección del título por parte de Leone elevaba el mensaje al reino más amplio de la mitología. Leone había dicho a menudo en entrevistas que «el mayor autor de *westerns* fue Homero [...], y esta dimensión del *western* no pertenece a los norteamericanos sino a todo el mundo, una fábula universal que es filtrada por cada cultura distinta». Tonino Valerii confirma que «el título se suponía que tenía que ser, algunos años antes, el título de un *western* italiano inspirado originalmente en las aventuras de Ulises con Polifemo».

Pero Leone se apropió de él para mostrar que las raíces del *western* residían en los orígenes del propio mito, y la función del mito –desde el contar historias alrededor de un fuego de campamento hasta las películas de gran presupuesto; desde una cultura folclórica hasta una empresarial– en realidad no había cambiado tanto. También disfrutaba ante la confrontación entre el temerario Ulises de rápido pensamiento y el lerdo gigante..., un mito contra otro.

En "La Odisea" de Homero, Ulises se enfrenta al Cíclope caníbal, Polifemo, diciendo: «Quieres saber el nombre que llevo. Te lo diré: y a cambio tú deberás darme el regalo que me prometiste. Mi nombre es Ninguno». El cíclope promete devorar a Ninguno en último lugar, después del resto de su tripulación, pero en vez de ello sufre el destino de perder su ojo ante un aguzado palo tallado de un olivo. Tras escapar de la cueva del cíclope, Ulises no puede resistirse a ofrecerle a Polifemo un consejo, demostrando así a su tripulación y a cualquiera que esté escuchando que es alguien. Esto provoca la ira de Polifemo y una suave censura de su tripulación: «¿Eres tan osado, señor –dicen– como para provocar a este salvaje?».

Beauregard dista mucho de ser un lerdo gigante, aunque no ve demasiado bien. Pero la resonancia del enfrentamiento entre el tramposo y el monumento nacional convencieron a Leone de que *Mi nombre es Ninguno* era un gran título. La prensa italiana captó de inmediato la referencia; en otros lugares nadie se dio cuenta de ello; pese a que, en un momento de la historia, el tramposo se enfrenta a un gigante..., que resulta ser, tras una inspección más atenta, un enano sobre zancos.

Ennio Morricone se desató con una banda sonora inusualmente ecléctica, que iba desde la variación de "My Way" para la última escena hasta una optimista melodía europea para el tema principal y una parodia de "Like a Judgment" para el duelo final..., además de evidentemente jocosas referencias a los grandes éxitos de la mitología. Cada vez que aparece el Grupo Salvaje, hay citas musicales al "Viaje de las valkirias" de Wagner. «Esta no era una idea completamente abstracta –dijo. Creaba un vínculo concreto entre dos elementos. La idea era hacer un paralelismo entre las valkirias –esas sorprendentes mujeres rubias del Norte que parecen tan masculinas– y esos jinetes masculinos. Me parecía una analogía justificada en un film que era una comedia, con elementos grotescos y de parodia que eran muy irónicos a expensas de los clichés generalmente asociados con ese tipo de films. Y otra cosa que nadie observó. El tema de las valkirias fue interpretado en aquella ocasión por bocinas de coche. La frenética energía de las valkirias y el Grupo Salvaje me parecían suficientes para sugerir esta idea, en un lugar donde no existía el tráfico urbano»[16].

Según Tonino Valerii, Leone estaba compitiendo claramente con Enzo Barboni, desde que *Le llamaban Trinidad* (*Lo chiamavano Trinità*, 1970) y *Le seguían llamado Trinidad* (*Continuavano a chiamarlo Trinità*, 1971) habían «derribado a Leone

de su pedestal como maestro del *western* italiano. Más aún, esos films eran parodias muy irónicas a expensas de los clichés generalmente asociados con ese tipo de films. Así pues, Leone estaba buscando *una vendeta artistica*». Por ello la idea de convertir a la estrella de *Trinidad* en "Ninguno" tenía un gran atractivo para Leone («Debo decir que hubo un toque de malicia en esta operación»), aunque Leone tuvo que introducir un número desacostumbradamente alto de escenas cómicas para integrar a Hill en la película y extraer lo mejor de él. Valerii, sin embargo, estaba mucho más interesado en el personaje de Fonda y, a su debido tiempo, tuvo la sensación de que Leone aceptó que Ninguno era «sólo un buen chico que sueña en conocer al héroe de su infancia, y cuando lo consigue descubre que se halla sumido en algo parecido a una crisis personal y le ayuda a hacer su despedida final de una forma adecuada. Leone aceptó muy bien este cambio»[17].

Incluso después de que el film fuera estrenado, Sergio Leone nunca pudo resistirse a volver sobre aquellos «sentimientos iniciales de despecho», y a la dinámica de la industria cinematográfica italiana que le ayudó a modelar el guion. En particular no le gustó pensar que al público se le alentara a reírse *del western* italiano en vez de *con él*..., aunque admitiera que la mayoría de los *spaghetti westerns* eran basura. Hacía que sus propias contribuciones parecieran superficiales..., un conjunto de clichés de los que resultaba demasiado fácil burlarse. «¡Se estrenó un film [*Le seguían llamando Trinidad*] en el que los duelos a pistola eran reemplazados por bofetadas! El público se sintió liberado. Era una forma de desquite. Se sintieron encantados de ver a los tipos malos de todos esos films con las orejas metidas en sus sombreros y éstos encajados hasta hacerlas desaparecer. *Trinidad* fue un éxito colosal [...], fue estrenada en el momento preciso de exasperación con un género que se había quedado sin aliento. Cuando el film fue reestrenado más tarde, no tuvo ningún éxito»[18].

Así, del mismo modo que era esencial para Leone que Henry Fonda interpretara a Beauregard, Terence Hill tenía que interpretar a Ninguno si el film quería conseguir lo que pretendía. El actor veneciano de 33 años, nacido Mario Girotti (con «los ojos más azules a este lado de Paul Newman», como les gustaba decir a los críticos italianos), fue *descubierto* por el director Dino Risi en una gala de natación, e hizo su primer film, *Vacanze col ganster*, a la edad de doce años. El papel que le convenció de convertirse en actor a tiempo completo fue el del osado joven conde que corteja a la hija de Burt Lancaster en *El gatopardo* (1963) de Visconti. Mientras rodaba *Dios perdona..., yo no* (*Dio perdona..., io no*), de Giuseppe Colizzi, en Almería, se casó con su profesora de diálogo, una chica norteamericana llamada Lori Hill, y cambió su nombre. Esta película lo emparejó con el actor napolitano y diseñador de ropa Carlo Pedersoli, que también estuvo dispuesto a cambiarse el nombre: "Bud Spencer". "Bud" porque parecía encajar con su oronda cintura, "Spen-

cer" «como homenaje a la industria del vestir»...; presumiblemente por Marks & Spencer.

El éxito de los *westerns* posteriores (*Los cuatro truhanes*, 1968) y *La colina de las botas [La collina degli stavali*], 1969) condujo a Hill a los films de *Trinidad*. En los films que obtuvieron mayores recaudaciones de taquilla en Italia entre 1956 y 1971, *Le seguían llamando Trinidad* quedó primero, *La muerte tenía un precio* segundo. Al parecer Leone había sido *derribado de su pedestal* por una comedia chapuceramente construida con énfasis en las peleas de bar a tortazo limpio en las que los especialistas salían disparados, al estilo de las "Looney Toons" de la Warner Brothers, en todas direcciones. El personaje de Trinidad era un vagabundo con tirantes, siempre atareado en no hacer nada, que interpretaba un papel contrastado con el de su osuno hermano Bambino: en círculos críticos franceses fueron comparados con Astérix y Obélix o con Laurel y Hardy; en Italia, las comparaciones habituales fueron con Don Quijote y Sancho Panza, o con «la astucia del Norte y el músculo del Sur». Como resultado del segundo film *Trinidad*, Terence Hill fue votado en una encuesta entre los lectores como la quinta estrella más popular en todo el mundo, después de Eastwood, Newman, Redford y McQueen. Leone aconsejó a Terence Hill que interpretara el papel de Ninguno «como si estuvieras reinterpretando a Trinidad, sólo que un poco más seriamente»[19].

El adversario de Ninguno, Sullivan, el hombre de negocios que es manipulado por el Grupo Salvaje, fue interpretado por el actor de teatro francés Jean Martin. Martin era amigo de Samuel Beckett, e interpretó los papeles de Lucky en *Esperando a Godot* (1953) y el de Clov en *Final de partida* (1957), antes de distinguirse en la pantalla como el único profesional en el reparto de *La batalla de Argel* (1966) de Pontecorvo, como el coronel Mathieu de los paracaidistas franceses. Según Pontecorvo, Jean Martin no se sentía a gusto en un plató cinematográfico: «Tuve más problemas con él que con el resto de la gente. Lo encontré en la calle. Puede que hubiera aparecido en *Godot*, pero eso no lo convierte automáticamente en un buen actor»[20].

Las distintas interpretaciones del guion de *Mi nombre es ninguno* por parte de Leone y de Valerii –en el estadio de preproducción– podrían explicar por qué el film resultante es tan incierto en su tono: los chistes se prolongan demasiado y hay una chocante tensión durante el tiempo que media entre el lírico tema del "final del Oeste" y las bufonadas de tira cómica de Terence Hill, al que se le permite hacer toda una serie de giros de *music-hall* que hacen que la historia chirríe hasta detenerse. Resulta claro que el maestro no pudo resistir el implicarse profundamente en el rodaje del film, o más bien de los dos films que competían el uno con el otro. Su atención al detalle no había disminuido, como recuerda Tonino Valerii, sobre todo en el caso del vestuario de Henry Fonda: «Yo deseaba vestir a Henry Fonda exac-

tamente con las mismas ropas que llevaba en *Pasión de los fuertes*. Bravo, perfecto. En mi opinión, ese *es* Henry Fonda. Pero a Sergio se le había metido en la cabeza que tenía que llevar una camisa con un enorme rizado en la pechera, un rizado de encaje. "Sí –dije–. A veces se ven camisas así en los *westerns*, pero este es un tipo de ropa más propio de un aventurero, o de un jugador profesional, o de un personaje menor en la historia"». Valerii dejó que el maestro se saliera con la suya. Algún tiempo más tarde, Valerii fue despertado en un chalet en una localización en la montaña, a una hora intempestiva, por alguien que decía: «Señor Valerii..., una llamada para usted de Roma». «Me preocupó –recuerda–. Quizá fueran noticias de mi familia. Fui al teléfono, y era Sergio, que dijo: '¿Qué es esa camisa que le ha puesto a Henry Fonda, con ese horrible rizado?'. ¡El colmo! Ésas son las contradicciones del hombre. Otro director había estado viendo las primeras copias con él y le hizo notar el detalle de la camisa, tan erróneo y tan fuera de lugar [...]. Y sólo para que *él* se sintiera feliz, terminamos vistiéndolo como yo deseaba»[21].

Las nueve semanas de rodaje empezaron en una localización de Estados Unidos, antes de que un segundo equipo tomara el relevo en un plató cerca de Guadix (parcialmente, el plató en la estación de Calahorra de *Hasta que llegó su hora*). El poblado navajo estaba en Taco (Nuevo México), el duelo final y la escena del puerto en Nueva Orleans. Sergio Donati afirmó haber *descubierto* el cementerio navajo. De hecho, como Peter Fonda informó más tarde a Leone, «el último poblado indio era el mismo donde fue rodado parte de *Buscando mi destino* (*Easy Rider*)». Pese a algunas interrupciones ocasionales, Valerii tuvo la sensación de estar al control de la planificación del rodaje: «Todo fue bien en Norteamérica [...], salvo los desacuerdos entre yo y Armando Nanuzzi, el director de fotografía de allí, que deseaba intervenir en la dirección del film sin tener la capacidad de hacerlo»[22]. Al parecer, Leone había dado instrucciones a Nanuzzi de «ayudar a Valerii tanto como pudiera», lo cual, por supuesto, contribuyó a la tensión. Fulvio Morsella recordaría que las peleas condujeron a la dimisión de Nanuzzi; el director de producción en Estados Unidos ya había mordido el polvo, porque «empezó a desautorizar a Tonino todo el tiempo. Y se pelearon. De modo que tuvimos que contratar a otra gente para el lado español de la producción»[23].

Hacia finales del rodaje norteamericano, Leone llegó de Roma para comprobar los progresos. Hizo saber a Valerii que en Guadix habría un director de fotografía de reemplazo (Giuseppe Ruzzolini, que había participado en *Agáchate, maldito*) y un nuevo equipo aguardándole. «Pero en España todavía no habían terminado los platós y el vestuario aún no había llegado de Norteamérica. Tuvimos que interrumpir el trabajo durante una semana y, puesto que Henry Fonda tenía otro compromiso inmediatamente después, Leone se ofreció a ser el director de la segunda unidad –filmando con Terence Hill, que se moría por ser dirigido por el maestro–,

rodando la secuencia del saloon con los vasos y la fiesta en la ciudad»[24]. Leone filmó durante más o menos una quincena en Guadix, rodando también la escena en el urinario público y, según Terence Hill, «tuvo una gran participación» en las escenas donde Ninguno era el personaje central. Valerii, mientras tanto, rodó las secuencias restantes con Henry Fonda y preparó las escenas de gran acción en el desierto almeriense: de nuevo, según Hill, Fonda se mostró sensible con Valerii, aconsejándole que «le dirigiera como si fuese un actor desconocido». La escena del urinario no estaba en el guion, recuerda Valerii: «Fue una de las creaciones espontáneas de Sergio Leone, dejaré que sean los demás quienes juzguen su vulgaridad»[25].

El actor norteamericano Neil Summers había sido incluido en la secuencia del *saloon* (como Ardilla, el pistolero con dientes castañeteantes), después de que Leone lo hubiera visto en *El juez de la horca* (*Life and Times os Judge Roy Bean*), el film de John Huston. Summers tuvo la firme impresión de que Leone estaba al timón en España: «Sergio dirigió la mayor parte de las escenas en las que yo participé [...]. El primer día estuve en la localización, allí sólo ensayamos la acción entre Terence y yo, y rodamos algo de ella al día siguiente. Llevó más de una semana rodar las aceleradas escenas con los vasos haciéndose pedazos [...]. Sergio trabajaba muy lento e intentaba constantemente nuevos ángulos con su cámara y nuevos planos innovadores con sus actores. También tenía que hacer las escenas en la casa de los espejos en España, pero no encontraron suficientes espejos para satisfacer a Sergio, de modo que me dijeron que tendría que ir a Roma para el resto de mis escenas»[26].

Una vez estrenado el film, Leone afirmó públicamente que las circunstancias le habían «obligado» a dirigir «el principio [la escena en la barbería], la batalla [Beauregard contra el Grupo Salvaje] y el duelo final». Aunque Valerii niega con vehemencia que Leone tuviera nada que ver con la batalla o el duelo, hay fotografías de él ayudando a dirigir ambas. Y Leone rodó las escenas de Terence Hill en España, sin admitirlo nunca. El escenario más probable es que Leone ayudara en el duelo, luego se hiciera cargo del trabajo de la segunda unidad en "la batalla" (en Almería), así como que dirigiera la escena de apertura y la sección de la feria del film. Esto podría explicar por qué algunas de las partes españolas de *Mi nombre es ninguno* parecen tan diferentes, en estilo y tono, de las partes norteamericanas. Valerii ininúa veladamente en su versión que Leone creó deliberadamente una situación que le obligó a dirigir las grandes escenas con Terence Hill. Sea así o no, era ciertamente responsabilidad del productor tener los platós y el vestuario listos para la llegada de Valerii a España. Y no estaban listos. Leone tendía a variar su contribución, según el entrevistador estuviera en pro o en contra. A uno, tuvo la osadía de decirle: «El film es obra mía [...], aunque las escenas burlescas fueron un poco exageradas»[27].

Ernesto Gastaldi tiene incluso una interpretación más siniestra: «Hay una escena vulgar e inútil en la cual Terence Hill canta una estúpida canción popular en una calle del pueblo [en realidad es una canción infantil y acompaña sus acciones en la banda sonora]. Leone añadió la escena sólo para dejar claro que este film no era uno de los films serios e importantes que había dirigido, porque cada día empezaba a parecer más y más que iba a ser realmente un *western* muy bueno [...], ¡quizá mejor incluso que sus *westerns*! ¡Y eso no podía soportarlo! Al cabo de un tiempo empezó a cambiar su estrategia, diciéndole a la gente que *él* había sido el auténtico director»[28]. Tonino Valerii había sido advertido por Claudio Mancini, de Rafran, de que «si Leone rueda un solo plano del film, todo el mundo dirá que hizo toda la película», lo cual es precisamente lo que ocurrió...; no sólo porque el nombre de Sergio Leone apareciera tan a menudo en créditos como «Sergio Leone presenta», «sobre una idea de Sergio Leone» y «producida por Sergio Leone», mientras que el nombre del director aparecía sólo una vez. Además, el público esperaba ávidamente un nuevo film de Leone. «No le presté ninguna atención a Mancini en aquel momento –recordaría Valerii–. Sobre todo, no deseaba que Leone sufriera ninguna penalización económica por exceder los límites de tiempo del rodaje [...]. Pero cuando se estrenó el film, muchos críticos escribieron como si el auténtico autor del film fuera Leone, y yo fuese tan sólo su amanuense»[29].

En consecuencia, con este film como productor, Leone había conseguido su ambición de lograr «un film de Sergio Leone dirigido por alguien distinto». También había tratado a su director como «un hábil técnico que se ocupara del rodaje». Pero no fue una experiencia particularmente satisfactoria para nadie. Superó a *Le llamaban Trinidad* en taquilla: *Mi nombre es ninguno* ganó 3.630 millones de liras (500 millones más que *Trinidad*, unos 1.300 millones menos que su secuela). El film fue también un enorme éxito en Francia y Alemania, pero no fue tan bien en Estados Unidos, donde la Universal hizo algunos cortes y no puso mucho énfasis en una tibia campaña de *marketing*. («¡"Ninguno", pero "Ninguno", conoce el problema en que se halla!»). Con el tiempo, Leone admitió que «el film fue un tanto decepcionante. Valerii no supo cómo darle suficiente dimensión poética a este encuentro». Henry Fonda se refirió al film como un *western* respecto al cual se sentía indiferente. Terence Hill calificó su papel como «el más mítico de mi carrera [...], y hacia el que siento un mayor afecto». Cuando se le pidió más tarde que evaluara las habilidades de Tonino Valerii, Leone tendió a ser parco con sus alabanzas: «Es inteligente y culto [...]. Fue un director eficiente y correcto. Sin genio, pero con mucha honestidad»[30]. Tonino Valerii y Sergio Leone nunca más volvieron a trabajar juntos.

Mientras tanto, Leone y familia aprovecharon la oportunidad de trasladar su casa de Via Lissippo a las afueras de la ciudad, a una gran villa moderna en el 76 de Via

Birmania en EUR, en la puerta de al lado de las oficinas de Rafran. La villa estaba rodeada por una verja de seguridad y se entraba a ella a través de una puerta electrónica. La siguiente producción para su compañía nació a la vida cuando vio el film de Bertrand Blier *Los rompepelotas* (*Les valseuses*, 1973) en Roma. La farsa erótica de Blier, basada en su propia novela, contaba la historia de dos irascibles jóvenes suburbanos desempleados, Jean Claude (Gérard Depardieu) y Pierrot (Patrick Dewaere), que unen sus fuerzas con Marie Ange (Miou-Miou), la amante de un hombre cuyo coche han robado, y parten hacia el campo. Estaba lleno de sexo informal (y normalmente brutal) y de rápidas emociones, ante las cuales el extraño *ménage à trois* empieza a aburrirse. Pierrot recibe un tiro en los testículos, incapaz de conseguir una erección, y es sodomizado por Jean Claude; pero, a medida que progresa la historia, va adquiriendo más confianza en su sexualidad. Jean Claude es agresivo y machista, pero se vuelve más maduro y tierno como resultado de sus aventuras. Marie Ange, que al principio sufre abusos de todo el mundo, descubre que la liberación sexual puede conducir a la liberación personal (se quita la ropa a la menor oportunidad). Los críticos no consiguieron ponerse de acuerdo sobre si se trataba de un delirio misógino o de una farsa feminista. Blier, por su parte, afirmó que «no soy misógino; muestro la misoginia. Mis films son salvajes, pero no sólo contra las mujeres», y luego se dedicó a rodar el film de fantasía *Calmos* (1975), que comparaba el feminismo con el estalinismo. Fue estrenado durante el primer Año Internacional de la Mujer.

El pensamiento inmediato de Leone fue que esta historia de unos niños en cuerpos de adultos podía ser transportada a un ambiente de *western*, y tomó en consideración «construir un film para el trío de *Los rompepelotas*, un *ménage à trois* entre dos timadores y una chica emancipada que recorren Arizona y caen en medio de una guerra entre la caballería de Estados Unidos y los indios. Los chicos parecen machistas y duros, pero después de todo resulta que se alinean con los ángeles. «Pero el film de Bertrand Blier –dijo Leone– sólo fue bien en Francia [...], ni siquiera fue estrenado en los mercados de habla inglesa», así que tomó la decisión de incluir en el reparto a Terence Hill y Robert Charlebois (un cantante canadiense de treinta años de habla francesa) como "los dos chicos", con Miou-Miou como la muchacha de mente simple enamorada de los dos. A medida que se desarrollaba el guion de Ernesto Gastaldi y Fulvio Morsella, dejó atrás *Los rompepelotas* y lo convirtió en «una versión de *El golpe* (*The Sting*), sólo que esta vez en *western*»[31].

Para dirigirlo, Leone seleccionó como productor a Damiano Damiani, cuya *Confesiones de un comisario* (*Confessione di un comissario de polizia al procuratore della Republica*), con Franco Nero y Martin Balsam, había sido uno de los grandes éxitos de 1970, superando al éxito de taquilla *Z* (*Z*) de Costa-Gavras y el *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (*Indagine su un cittadini al di sopra*

de ogni sospetto) de Elio Petri. Leone se había sentido impresionado también por la forma en que Damiani había plasmado la revolución mexicana en *Yo soy la revolución*, y Damiani tenía multitud de ideas que aportar: «Es un *scherzo* sobre los clichés-fórmula del *western* que difiere del cine de Leone [...], en el sentido que Leone realmente adora los tópicos-formularios del género y los despoja de todo posible contenido. Leone es un gran manierista que ve en el *western* una serie de luchas primitivas. Fue una gozada poder filmar en el lugar donde John Ford hizo sus films desde *La diligencia*»[32].

Tras una secuencia pre-créditos que muestra a un ranchero racista siendo asesinado por pistoleros disfrazados de indios (en medio de Monument Valley), *El genio* (*Un genio, due compari, un pollo*, 1975) cuenta la historia de un timador vagabundo, Joe Thanks (Hill), que representa duelos a pistola en la calle y luego pasa el sombrero entre los impresionados espectadores (de ahí el "Thanks" [Gracias]). Es tan rápido desenfundando que su pistola sale de la funda sin que él llegue a tocarla. Joe conoce a sus dos asociados, los insignificantes rateros Máquina de Vapor Bill (Charlebois) y Lucy (Miou-Miou) en un burdel, hasta donde han sido perseguidos por un airado sacerdote tras el rastro de su cáliz de plata. El trío se tropieza con algunos trabajadores despedidos de la Western Railroad Company a quienes sus empleadores han dejado plantados, también en Monument Valley. «¿Dónde está el Pacífico?», preguntan. Joe persuade a sus dos amigos de tomar parte en un elaborado timo: Bill se disfrazará como el coronel Pembroke (Jean Martin) y Lucy como su hermana, a fin de poder engañar al perturbado mayor Cabot del Quinto de Caballería (Patrick McGoohan) y despojarle de 300.000 dólares que por derecho pertenecen a los indios. Su camino se cruza con el de algunos pistoleros disfrazados de indios que, a las órdenes de su cabecilla, Mortimer, están sembrando el caos para precipitar una guerra total con los indios. A su llegada al fuerte, el timo empieza a ir mal y Joe hace un número de *music-hall* para causar el máximo de irritación en las tropas (a los compases de la obertura de "Guillermo Tell" de Rossini). Pero los indios sólo están dispuestos a negociar con Pembroke, de modo que Cabot se ve obligado a seguirle la corriente a Bill y continuar con las apariencias. Finalmente, una caja fuerte conteniendo 300.000 dólares es transportada en una desbocada diligencia a través de Monument Valley; todo el mundo la persigue, los obreros del ferrocarril son pagados y los indios, vestidos ahora como colonos, reciben el resto. Los tres amigos se abrazan y Lucy decide sentar la cabeza junto con Bill..., que finalmente ha reconocido que de hecho es de ascendencia india. «¿Qué demonios ocurre aquí?», pregunta Bill. Es una buena pregunta.

El genio está lleno de referencias a los films de Leone: la secuencia de apertura es un *remake* de la masacre de la familia de McBain, la Western Railroad Company es una versión aún más cínica de la empresa de Morton, el jefe de los malos se llama

Mortimer y Terence Hill se convierte en "Ninguno" hacia la mitad del film. Cuando Joe desafía a Doc Foster (Klaus Kinski) a un duelo, describe la rutina convencional de Leone: «Ya sabes cómo funcionan estas cosas en el Oeste. Dos tipos salen del *saloon* y se sitúan el uno frente al otro. Uno de ellos abre las piernas, y la gente de la ciudad se asusta y retrocede hasta una distancia segura. Y alguien empieza a tocar una marcha fúnebre con una corneta al fondo [Joe empieza a imitar el *degüello* de Morricone]. Y luego nada –ni un sonido–, ¡sólo el silbar del viento del desierto!». Sólo que esta vez el duelo es una actuación para impresionar a los clientes de pago. «¿Le ha gustado el espectáculo?», pregunta el pistolero con su guardapolvo, mientras sus manos hacen girar su maltratado sombrero.

El genio está lleno también de referencias a la obra de John Ford: la gente de la ciudad canta "Oh, my darling Clementine" mientras llega el auténtico coronel Pembroke, el mayor Cabot cuenta la historia de *Fort Apache* en un discurso en medio de una cena, e incluso hay una repetición del famoso trabajo del especialista Yakima Canutt en *La diligencia*. Planeando –bastante precariamente– sobre esta trama de referencias cinematográficas hay un tema ecológico (la montaña en el camino del ferrocarril es una montaña sagrada), actitudes liberales hacia los nativos norteamericanos (el jefe con todas sus galas se dice que «representa el pasado»..., lo importante ahora es cómo su tribu se ganará la vida en el mundo moderno) y una dosis muy a la moda del antimilitarismo.

La libertaria *Los rompepelotas* de Blier se había convertido en un film caótico que intentaba demasiado ser ingenioso. Para Fulvio Morsella, parte del problema era la elección del director: «Era un guion divertido, dirigido por alguien sin ningún sentido del humor. Giuliano Montaldo ayudó dirigiendo la segunda unidad para Sergio, y algunas de las escenas fueron rodadas por el propio Sergio»[33]. Tras la posproducción, recuerda Morsella, la película sufrió la peor de las pesadillas cinematográficas: «Alguien robó realmente el negativo original del film, lo secuestró y pidió un rescate por él en Roma [...]. Pero como director ejecutivo de la compañía, la Rafran, dije: "No puedo pagar ningún rescate porque no puedo justificarlo ante las autoridades como director de esta compañía. Así que lo que tienen que hacer es hallar una persona que pueda venir y decir que encontró esto en un camión abandonado en este lugar; no hay otra forma". Pero no lo hicieron». Afortunadamente, Leone había insistido en hacer tantas tomas «que de alguna forma fuimos capaces de recuperar el film. El negativo original jamás fue hallado y todo el film está hecho a base de tomas alternativas. Y positivaron también un nuevo negativo del positivo de algunas tomas»[34].

«*El genio* no fue un éxito, debido también a que la gente supo que era un film recuperado. La noticia se difundió y no pudimos venderlo muy bien.» Sólo recaudó 790 millones de liras en Italia (o 2.800 millones menos que *Mi nombre es ninguno*).

En Alemania *El genio* fue titulada *Ninguno el Más Grande*, y en Portugal *Trinidad y amigos*, lo cual no significó mucha diferencia. Oreste de Fornari lo llamó «una farsa pretenciosa donde [...] el único consuelo era la sonrisa emancipada de Miou-Miou». Leone estuvo de acuerdo con el veredicto de Morsella sobre el director: «Cometí un gran error. Damiani es excelente con las piezas dramáticas, pero no es un humorista [...] El film me decepcionó tanto que decidí no producir más *westerns*»[35]. *El genio* fue de hecho el encuentro final de Leone con el género.

Para ser un "productor creativo" que corría riesgos, Leone pareció muy ansioso por distanciarse de su proyecto y desviar la responsabilidad hacia el director que había elegido. De hecho, no apareció en los créditos de *El genio*, aunque su nombre apareció en los carteles franceses y alemanes como «Sergio Leone presenta...» Y sin embargo el film fue una idea original suya y, según Terence Hill, «estuvo presente a menudo en el plató». De nuevo debido a una cuestión de fechas, Leone dirigió la secuencia pre-créditos, la del intolerante ranchero en su aislada casa-rancho de madera en el Valley que perece a manos de los *falsos indios.* Cuando huye de los sonidos imaginarios en su cabeza, es como si la masacre de los McBain en *Hasta que llegó su hora* se hubiera convertido solamente en una fantasía paranoide, un amargo chiste. Cuando el ranchero cae al suelo no es porque le hayan disparado, sino porque su chaqueta se ha enganchado en el marco de una puerta. La segunda unidad de Montaldo se hizo cargo de las secuencias subtituladas relacionadas con los indios y sus negociaciones con la caballería.

Sergio Leone decidió, en el futuro, «retirarse entre bastidores como espectador». Su siguiente producción, la tercera para la Rafran, emergió dos años más tarde: *Il gatto*, dirigido por Luigi Comencini, entonces con 61 años, de quien Leone había sido ayudante de dirección en 1952 en *La tratta delle bianche*. «Podía confiar en la elección de Comencini –dijo diez años más tarde– porque [...]. sabía por experiencia que era un gran profesional»[36]. Leone calificó a esta gentil parodia de los films policíacos italianos, que es también una comedia de costumbres, como «la historia de un gato que conduce a una serie de asesinatos». Originalmente el guion había sido desarrollado para el cómico Alberto Sordi, pero Leone decidió que Ugo Tognazzi (como Amedeo Pegorara) sería una pareja mejor para Mariangela Melato (como Ofelia, la hermana de Amedeo). Situado en la Roma actual, el film presentaba a dos personajes de mediana edad, ambos solteros y ambos adictos a los *thrillers*, a los que un agente inmobiliario les ofrece mil millones de liras por su deteriorado *palazzo*, que ha sido subdividido en apartamentos. Deciden aceptar la oferta, una decisión que implica persuadir a los no muy respetables inquilinos de que lo abandonen. Una oportunidad de acelerar este proceso llega cuando su gato resulta asesinado. Los propietarios acuden a la policía y acusan a todos los inquilinos de hallarse implicados de algún modo, y en la confusión resultante todos son for-

zados a marcharse. Los inquilinos incluyen algunas prostitutas, un hombre de la Mafia, un sacerdote, un agente de la CIA y una reina de la belleza de Yugoslavia. La investigación pone al descubierto una maraña de horribles secretos, incluido el asesinato. Justo cuando Amedeo y Mariangela creen que sus problemas se han solucionado, la historia da un giro hacia un drama policíaco. Mario Brega intepretaba a un asesino con barba y Ennio Morricone proporcionó un impactante tema musical, una siniestra melodía de "gato tras su presa" en un arreglo para xilófono, instrumentos de viento y mandolina, que suena como Kurt Weill en un arreglo para una orquesta de café romana.

Il gatto tuvo un éxito moderado en su estreno en Italia (1.100 millones de liras, considerablemente mejor que *El genio*), y el humor fue exportado con éxito a Francia, donde había un sólido mercado para las comedias italianas dobladas. Pero apenas fue visto por el público de habla inglesa. Cuando Leone fue a París para el estreno francés, un periodista no preparado le preguntó si se había sentido tentado a ofrecerle a Luigi Comencini algunos consejos sobre cómo dirigir el film. «Le respondí que era mucho más probable que Comencini me diera *a mí* consejos. Este incidente me mostró las dificultades en las que estaba metido como productor. Si los críticos creían que yo había dirigido las producciones que llevaban mi nombre, los directores empezarían a pensar también lo mismo. Y sería imposible evitar recriminaciones o estúpidos compromisos.» Fulvio Morsella recuerda que «Comencini conocía bien su trabajo, de modo que Sergio no pudo realmente intervenir mucho». *El gato conoce al asesino* (*The Late Show*), de Robert Benton, estrenada al año siguiente, tenía una trama y una atmósfera similar a *Il gatto*[37].

En 1979, la siguiente producción de Sergio Leone «no llevó mi nombre» en los créditos («producida por Claudio Mancini y Fulvio Morsella para la Rafran»). *Il giocattolo* fue dirigida por Giuliano Montaldo a partir de un guion de Sergio Donati. Se refería al apacible guardia de seguridad Vittorio Barletta (Nino Manfredi), que trabaja duro para un industrial llamado Griffo, hasta que es herido frustrando un robo y es despedido. Su esposa Ada (Marlène Jobert) está seriamente enferma y confinada en su casa. El *hobby* de Vittorio es coleccionar relojes: la precisión de sus mecanismos atrae a su ordenada mente. Durante su período de desempleo hace amistad con un policía y empieza a interesarse en las pistolas. Se une a un club de tiro y se convierte en un excelente tirador. La pistola se convierte en su "juguete trágico" y él mismo se convierte en un juguete atrapado por la violencia. Mientras cena con Vittorio en una pizzería, el policía reconoce a un criminal e intenta arrestarlo, pero resulta muerto en el proceso: Vittorio saca su pistola y termina con el asesino. Su resentimiento hacia Griffo (años de mezquina opresión por parte de un rico amigo) y la amargura que le produce lo de su esposa lo conducen a contemplar la venganza contra su empleador. Pero Ada intenta disuadirle y, finalmente, toma

la pistola y dispara. Vittorio resulta mortalmente herido. El crítico Gianni Rondolino escribió acerca del film: «No es el habitual *qualunquismo* que conduce al fascismo [como *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*), de Michael Winner, de tres años antes], sino una exploración de la violencia en la sociedad contemporánea [...]. Es una lástima que el film no evite siempre la tentación de convertirse en un espectáculo convencional, y que Manfredi no siempre evite la *máscara* irreal de una actuación». El resumen de Morsella: «Sergio tuvo a otro buen director y esta vez se implicó menos»[38].

Sergio Donati se sorprendió extremadamente de trabajar nuevamente con Sergio Leone, después de la mala sangre que se había creado entre ellos a raíz de *Agáchate, maldito*: «Durante un período, puede preguntárselo a mi agente, tuve una cláusula en mis contratos bajo el encabezado 'Sergio Leone'. Decía: 'Si en la producción de la película entra de alguna forma Sergio Leone, cualquier suma de dinero deberá ser doblada'. Figuraba en todos. Luego escribí una hermosa película para Giuliano Montaldo, que produjo Claudio Mancini. Y en un momento determinado, antes de iniciarse el rodaje, Sergio compró la parte del socio de Mancini. Y así me encontré con Sergio produciéndome. *Il giocattolo* era una gran idea, arruinada por el actor, Nino Manfredi [...]. El final de la película es que este tipo se vuelve completamente loco, y su esposa está enferma y él decide matarla, y ella se da cuenta de eso y lo aguarda. La intención era hacerlo como un duelo de Sergio Leone [...]. Nino Manfredi dijo: "No, la gente me ve como un hombre bueno, no puedo hacer algo así". De modo que hubo un nuevo final. A Sergio le gustó mucho el guion original. Y yo me sentí muy molesto al principio. Pero debo decir que era un buen productor, defendiendo la película y todo eso»[39]. *Il giocattolo* fue montada de nuevo por Nino Baragli y Ennio Morricone se hizo cargo de la banda sonora (el tema principal, que empieza y termina con una caja de música, se parece al de *La muerte tenía un precio*). El film ganó 1.200 millones de liras en el mercado interior, el décimo film italiano más popular del año. Tras su promoción, Leone decidió «poner a dormir la Rafran por un tiempo [...], francamente ya había tenido demasiado.»

Pero pronto regresó a la producción, para la compañía Medusa Cinematografica, en 1979. El film fue *Spaghetti* (*Un sacco bello*), el debut cinematográfico (como actor-director) del comediante y cómico romano de veintinueve años Carlo Verdone, hijo del historiador cinematográfico profesor Mario Verdone. Inicialmente, Sergio Donati esperaba participar en el film («después de *Il giocattolo,* Sergio y yo fuimos amigos de nuevo»), y sugirió a Leone que, en futuras colaboraciones, él renunciaría al sueldo a cambio de una participación en los beneficios, «como en los países civilizados como Estados Unidos». La oportunidad surgió cuando Leone le preguntó sobre Verdone, y Donati se entusiasmó. Los dos fueron a ver al espectáculo teatral de Verdone y, una vez terminado este, se reunieron. Nueve años más

tarde, Leone escribió un artículo sobre lo que le había atraído de Carlo Verdone cuando vio por primera vez su actuación: «La habilidad de ser muchos personajes [...], una generosa dosis de *ser romano* (porque sus personajes siempre son romanos), todo ello mezclado con un cinismo y un cálculo creíbles. Carlo era "el hombre que usa los ojos", y esta era la respuesta. Y debido a esto deseé producir su primer film mientras le dejaba la dirección a él: sus personajes no correrían el riesgo de ser malinterpretados si *él* los dirigía».

Donati recuerda: «Dije: 'Sergio, lo que cualquier productor debería hacer es tomar cuatro personajes interpretados por Verdone y hacer una película. ¿Por qué no lo haces? Cuatro *sketchs,* cuatro personajes'. Y escribí una pequeña historia sobre un tipo que se enamora de una chica, con otros personajes, para que Verdone los interpretara. Trabajé con Carlo Verdone sobre el guion». Desgraciadamente, poco después de completar un borrador, Donati oyó que Leone estaba sometiendo su historia a los distribuidores y preguntándoles: «¿Qué opinan de eso?» Donati: «Llamé a Sergio y dije: '¿Qué es esto? Esto puede hacerlo una mierda de productor, pero no *nosotros*, en absoluto...'. 'Que te jodan' de nuevo»[40].

El guion fue entonces reescrito desde cero, y desarrollado por el equipo formado por Leo Benvenuti y Piero De Bernardi en colaboración con Verdone: esos guionistas iban a convertirse en regulares de Verdone. *Spaghetti* consiste en tres historias paralelas sin título, cada una de ellas un escaparate para uno de los *personajes* del comediante. En la primera interpreta a Enzo, un chulo de los suburbios de Roma, que busca a un amigo para que lo acompañe a un viaje a Cracovia en busca de chicas. En la segunda es un *hippy* llamado Ruggero, un miembro de la comuna "los Hijos de Dios" que es persuadido por su padre (Mario Brega) de que regrese a casa y a su familia, donde soporta una serie de sermones. En la tercera interpreta a Leo, un tímido hijo de mamá que conoce a una hermosa chica española y fantasea acerca de una tórrida aventura amorosa, antes de que la llegada del novio de la chica haga pedazos todas sus ilusiones. Los críticos italianos hallaron que algunos de estos *sketchs* estaban «un poco pasados de moda», pero alabaron el intento de Verdone de innovar «en la tradición de Alberto Sordi», una tradición de la *commedia all'italiana* distinta de las grandes comedias de Hollywood que, aunque muy populares entre el público italiano desde mediados de los años cincuenta hasta mediados de los sesenta, se hallaban ahora muy necesitadas de un estímulo vivificante. El diseño de producción de Carlo Simi, «que evocaba un mundo romano suburbano en detalle y con simpatía», también fue destacado[41].

Spaghetti fue la producción de Leone de mayor éxito comercial desde *Mi nombre es ninguno* (1.440 millones de liras en el mercado interior), y convirtió a Carlo Verdone en un intérprete importante en la industria italiana. El guion incluía uno o dos chistes internos acerca de los films del propio Leone: una idealizada mujer

española llamada Marisol, un personaje llamado Sergio, y Mario Brega interpretando a un tradicionalista con exceso de peso llamado Mario Brega. Verdone reconoció públicamente una deuda con su productor: «Cuando Sergio decidió producir mi film, el efecto fue atraer hacia él a todos los mejores colaboradores. Fue el debut de un *jeune premier* y me ayudó enormemente con la dirección, la técnica y el montaje. Me apoyó en todo ello». Sergio Leone se mostró muy poco característicamente modesto: «Verdone nunca había dirigido una película –sólo un corto documental–, de modo que se sentía aprensivo. Probablemente el hecho de que yo le apoyara le dio el valor de lanzarse adelante. Debo decir que yo permanecí entre bastidores, y sólo proporcioné algún consejo técnico antes de que se iniciara el rodaje, en la elección del *casting* y luego seleccionando el equipo correcto para que le apoyara [...]. El resultado fue un film hilarante que no parece en absoluto el trabajo de un principiante. En realidad, parecía más técnicamente sofisticado de lo que realmente era. Hice lo mismo con su segundo film, y entonces realmente despegó»[42].

Casi por la misma época en que introdujo a Carlo Verdone en «los trucos del cine», Leone hizo un breve cameo como él mismo, en el film de Michael Ritchie *An Almost Perfect Affair* (1979), una sombría sátira sobre el negocio cinematográfico, en el cual un joven cineasta intenta rodar su primer film acerca de la ejecución del asesino Gary Gilmore, que fue incluido en el Festival de Cine de Cannes. También intervenían Raf Vallone (interpretando a Dino De Laurentiis), el hijo de Vittorio de Sica (como el hijo de Vallone), más apariciones no acreditadas de Paul Mazursky, Marco Ferreri y otros directores. *An Almost Perfect Affair* fue parcialmente filmado en Cannes durante el verano de 1978 y muestra cómo Leone había llegado a sentirse *en casa* en el entorno del festival, como miembro regular del jurado o celebridad de visita. Se había comprado una casa en París a mediados de los años setenta. Las fotos de prensa de Cannes le mostraban como un miembro del jurado de largometrajes (1971), charlando con la gente de cine italiana (1974) y caminando por la Gran Playa (1978).

Al año siguiente del estreno de *Spaghetti*, Leone ayudó a producir *Bianco, rosso e verdone* (una referencia a los colores de la bandera italiana), de nuevo para Medusa Cinematografica. Carlo Verdone siguió interpretando una variedad de personajes, todos los cuales se dirigen a sus ciudades para votar en unas elecciones generales: un *gafoso* fanático de los coches de Turín que aburre a su esposa y sus hijos con su incesante charla, un vulgar meridional con una camiseta demasiado pequeña que ha emigrado a Alemania y un crecido niño de mamá del Trastevere. Presentado como «un retrato de la Italia de hoy», el film fue uno de los éxitos de la temporada en Roma, pero "Variety" señaló que su estilo «está tan cerca del *humor local* que su exportabilidad se verá probablemente limitada a los mercados mediterráneos y lati-

nos», que fue lo que sucedió. Los *sketchs* que presentaban al chico del Trastevere –en los cuales Leone puede que echara una mano, por obvias razones biográficas– fueron considerados los de mayor éxito puesto que no dependían del *tosco estereotipo;* mientras que la lucha del meridional con la escobilla de un retrete (nunca había visto una antes) y la puerta del retrete (que no consigue abrir) encajaban definitivamente en esa categoría. Luca Morsella fue tercer ayudante en el film y recuerda a Leone visitando una localización cerca de Fregene, sólo para descubrir que las calles que formaban el fondo de la escena estaban casi desiertas. «"¿Qué ha ocurrido aquí..., ha estallado una bomba o algo parecido?", preguntó. Nadie se había dado cuenta de nada. ¡Fue algo muy inusual oír a un productor pedir *más* extras! Verdone era su aprendiz, más o menos. Pero no hasta el punto que el propio Verdone afirma a veces»[43].

Leone trabajó de nuevo con Carlo Verdone, cinco años más tarde, en *Troppo forte*, otra comedia de episodios en la cual Verdone interpreta a Oscar (uno de sus personajes de la televisión), un motero *punk* con sobrepeso que intenta impresionar a todo el mundo con su estilo "Rambo de Roma" y se presenta a un *casting* para una película de acción norteamericana pero es rechazado porque no da la imagen de tipo duro. "Variety" criticó el «aspecto cansado, viejo» del film, y señaló que la habitual humanidad de Verdone estaba tristemente ausente esta vez; pero el film fue un enorme éxito en Italia «gracias en especial a los espectadores jóvenes». Sergio Leone no produjo *Troppo forte* pero, según su hija Raffaella, que diseñó el vestuario, «estaba a veces en el plató, ayudando». Incluso filmó (sin que aparezca en los créditos) una secuencia sobre una carrera de motos alrededor de Roma, en su primer trabajo como director desde *Por un puñado de dólares* que no estaba acompañado por la música de Ennio Morricone[44].

Paralelamente a su carrera como productor cinematográfico, desde 1974 en adelante Sergio Leone dirigió alrededor de diez *spots* publicitarios para la televisión, principalmente para la compañía publicitaria francesa Télé Hachette: «Los había rechazado durante largo tiempo. La gente me abordaba por todo el mundo y yo siempre me había negado. Ese tipo de trabajo no me interesaba. Finalmente, mi entrada en ese medio se produjo a través de mi amigo Frédéric Rossif [el director francés del film *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*), que se había convertido en el director de Télé Hachette] [...]. Me prometió que la aventura sería divertida. Personalmente, no podía imaginar lo que podía conseguir en el espacio de treinta o cuarenta segundos: ¡en mis films ese tiempo apenas era suficiente para presentar un par de manos aplaudiendo! Pero Rossif insistió. Y nunca lo lamenté..., fue una experiencia fascinante dirigir un film de medio minuto cuando uno está más acostumbrado a rodar producciones que duran tres horas. [Trabajando en publicidad] nunca acepto seguir las imágenes de un *storyboard,* concebidas por individuos que

–muy paradójicamente– son conocidos como "creativos". Es muy poco habitual encontrar a gente con ideas menos creativas que ellos. También, cuando acepto un encargo, insisto en una cierta libertad. Tienden a aceptar estas condiciones cuando no hay tiempo suficiente para encontrar a un director más dócil. Los espacios en las distintas cadenas de televisión ya han sido comprados. Todo está previsto y programado. Los *spots* tienen que estar listos muy rápidamente. En general sólo tengo dos semanas para concebir, rodar, montar y sonorizar. Y este ritmo me gusta, porque el trabajo es una distracción»[45].

Por supuesto, las recompensas financieras de este trabajo eran apetitosas de por sí, y a Leone le encantó mezclarse con la gente francesa del cine. Su primer spot publicitario fue emitido en diciembre de 1974. Estaba fotografiado por Tonino Delli Colli, la música era el tema de las "valkirias" de Morricone en *Mi nombre es ninguno*, y el producto era los helados Gervais. Una sola toma de helicóptero muestra las dunas de arena del desierto marroquí, sobre las cuales una guía conduce un camello. Hay un árabe sentado en el camello, consumiendo entusiasmado un *chocice*. Según Leone, la mujer era «la esposa árabe en un estado de esclavitud», pero esta sutileza no es evidente en el spot. El siguiente trabajo publicitario de Leone fue para el Renault 18. Fue rodado (de nuevo por Delli Colli) en Petra (Jordania) y mostraba la creación del coche en un templo. El coche, con un invisible conductor, surge de la oscuridad del templo, desciende sus escalones y luego parece perderse en el laberinto de los callejones de Petra. Una diosa aparece y desaparece, bloqueando su camino, a lo cual el coche responde encendiendo sus luces, como si flirteara con el fantasma con velo. Finalmente, la diosa libera al coche y este se dirige hacia una autopista. Este era el spot favorito de Leone: «Sientes que hay un aliento de amor entre ellos; ella hace una señal y el coche abandona este lugar sagrado para enfrentarse a la vida moderna y a una *autostrada*»[46].

Las "Mitologías" de Roland Barthes era un texto de moda entre los cineastas por aquel entonces, y uno de sus ensayos se refiere al lanzamiento del Citröen DS (o "déesse", un juego de palabras con la pronunciación francesa de las siglas del coche, que significa a la vez «diosa») en el salón del automóvil de París de 1955: «Es evidente –escribió– que el nuevo Citröen ha *caído del cielo*, puesto que aparece de pronto como un objeto superlativo». La publicidad de los coches, continuaba Barthes, tendía a presentar esas máquinas como si hubieran aparecido mágicamente de la nada, en vez de una línea de montaje en una fábrica; de ahí la frecuencia, en la publicidad de los coches, de las imágenes de *creación* extraídas de la Biblia: el coche como Adán, modelado de la nada. Los códigos publicitarios enmascaraban los auténticos orígenes del coche y realzaban su deseabilidad. Estuviera o no Leone siguiendo conscientemente esta línea de pensamiento –lo cual es dudoso–, su spot del Renault 18 es un ejemplo clásico de ello. El coche aparece como por arte de

magia, desde el interior de un antiguo templo jordano[47]. Luego Leone haría otra promoción para la Renault, una especie de parodia de la obra de Steve Reeves, en la cual un modelo diésel aparecía encadenado en mitad de un pequeño Coliseo, filmado desde arriba: el coche lucha contra las cadenas que lo retienen, retrocede y consigue romper uno de los enormes eslabones antes de cambiar de marcha, hacer girar las ruedas sobre la arena y dar un salto de honor alrededor del Coliseo..., todo ello a los compases de la música de acción de Morricone de *El genio*. Este spot hizo ganar a Leone un "Minerva" de platino, el Premio de la Academia Europea de Publicidad. Fue rodado en la arena romana en Túnez.

El tercer spot de Leone para la Renault (el del Renault 19) fue fotografiado en febrero de 1989 en Zimbabwé por Giuseppe Ruzzolini. Mostraba a un biplano volando por encima de un poblado africano, con una manada de elefantes debajo: cuatro coches en formación salen de sendas chozas de paja en el inicio de una carrera, y el piloto intenta advertirles de la presencia de los elefantes. Por si fuera poco, un tambaleante puente está a punto de derrumbarse. Dos de los coches consiguen cruzar el puente, mientras los otros dos clavan sus frenos; sus parachoques son encadenados al puente y aceleran muy aprisa en sentido contrario. El puente es salvado por la energía combinada de los coches, justo en el momento en que lo cruzan los elefantes. Los coches sueltan sus cadenas y se alejan, mientras el puente se derrumba. Como para enfatizar la bien conocida inclinación de Leone a destruir puentes, la música de Morricone del duelo en *El bueno, el feo y el malo* suena en la banda sonora. Según Luca Morsella, que fue el ayudante de dirección, el equipo llegó en medio de la estación de las lluvias y tuvo que aguardar un cierto tiempo para conseguir lo que deseaba. Tras rodar parte del spot, Leone perdió la paciencia y dejó a Morsella para que lo completara. Antes de marcharse, pidió a un hombre sabio del lugar que rezara para que parara la lluvia: el hombre respondió que la comunidad *necesitaba* la lluvia, pero que quizá pudiera arreglar algo para el siguiente martes [...]. «No el sábado o el domingo, sino algo para el martes..., pero no se lo diga a nadie; me matarían.» El martes paró de llover, y Luca Morsella rodó lo que faltaba del spot. Luego se puso a llover de nuevo. No es necesario decir que a Leone le encantaba contar esa historia cada vez que se presentaba la oportunidad. El rodaje duró un total de veintisiete días[48].

Otros trabajos publicitarios de Leone a finales de los años setenta y durante los ochenta incluyeron uno para el detergente líquido Galaxy (1986: un tenue velo se alza sobre una mesa y sale por la ventana, mientras una mujer que se parece a Louise Brooks en *La caja de Pandora* [*Die buchse der Pandora*, 1926] contempla la revelación de un inmaculado servicio de mesa y ve a su amigo reflejado en las copas de vino), uno para Euro-Assistance (también en 1986: un joven se despide de su emocionada familia –en un atestado muelle– para subir la pasarela de un barco Marse-

lla-Trieste y señala confiado la insignia de Euro-Assistance en la manga de su chaqueta de bombero: «Dédans les banques et agences de voyages») y uno para el preparado para pan Bonnne Fournée (1985: un anuncio monocromo espectacularmente iluminado, en el cual un grupo de hombres se inclina sobre un cuenco en medio de la mesa, un hippy de pelo largo coloca un paño sobre el cuenco y lleva el preparado a un horno, y hay vítores de sus amigos cuando el *pain de campagne* emerge de su esotérico proceso: la mesa se halla sobre un estrado elevado, con cortinas a derecha e izquierda, hay un desierto daliniano de fondo y, mientras se reparte el pan, la escena adquiere un parecido a la Última Cena). Por aquel tiempo Leone rodó también *spots* para el Talbot Solara, Palmolive, el whisky J&B y el arroz Lustucru.

Para una serie de anuncios que más tarde Leone afirmó que fueron concebidos y realizados en un tiempo máximo de dos semanas, la mayoría de ellos eran extraordinariamente elaborados: localizaciones en Marruecos, Jordania, Túnez, Trieste y Zimbabwe; planos desde helicópteros y complejos efectos especiales; un muelle atestado y un poblado africano construido especialmente. Según Luca Morsella, Leone abordaba sus trabajos publicitarios con su habitual obsesión hacia el detalle: «Para la Euro-Assistance tuvimos que encontrar un barco en Trieste; luego, justo cuando íbamos a filmarlo, vio otro barco que le gustó más, de modo que tuvimos que negociar para conseguir *ese*; para el spot de la Bonne Fournée, fui enviado a buscar a un actor que se pareciera a Jesús –y sí, fue deliberadamente iluminado para que se pareciera a una versión de Dalí– y, cuando volví, Sergio dijo: '*Es* Jesús, así que no podemos usarlo', de modo que tuvo que hacer de discípulo». Morsella añade: «Sergio tendía a elegir sus localizaciones decidiendo dónde estaba el buen restaurante más cercano»..., una razón por la cual, quizá sorprendentemente, «disfrutaba creando una enorme historia en cuarenta y cinco segundos». Eso, y el hecho de que su buen amigo Carlo Simi diseñó la mayor parte de ellas[49].

En los años setenta y ochenta, por toda Europa Occidental, hubo un período en la historia de la publicidad en el que muy conocidos pero no acreditados cineastas tuvieron la oportunidad y el dinero necesarios para dirigir alusivos anuncios publicitarios. Esos films fueron galardonados con un aluvión de premios en los festivales dedicados a la industria de la publicidad, aunque los productos que promocionaban no tuvieran necesariamente éxito en el mercado. Parecía estar emergiendo una especie de "publicidad por la publicidad", después de los artículos de calidad extra y los deslumbrantes paquetes-oferta propios de la década anterior (conocidas en el oficio como *ad nauseam*). Y los cruces con la industria del cine, en ambas direcciones, eran cada vez más comunes. La calidad visual de las vallas publicitarias y los *spots* comerciales estaba mejorando sin lugar a dudas. En lo que a Leone se refiere, esos pequeños films fueron una posibilidad de «viajar y experimentar con cosas y

fabricar algunas interesantes síntesis [...]. [Luigi] Comencini tenía un gran chiste acerca de la televisión de hoy: unos alienígenas aterrizan en nuestro planeta y preguntan qué son esos horribles films que les distraen de ver los *spots* publicitarios en paz y tranquilidad». Resulta claro por los resultados que Leone se tomó mucho más en serio sus trabajos publicitarios de lo que admitía. Pero trazó la línea en los vídeos de *rock*. Le ofrecieron un centenar de ellos –dijo–, pero no le interesaron en lo más mínimo[50].

Así que los *spots* publicitarios eran una distracción..., ¿pero de qué? Estaban las producciones para Rafran; estaban varios proyectos que medio había anunciado, sólo para abandonarlos. En el Festival de Cine de Cannes de 1978 Leone se refirió a un acuerdo de coproducción entre la televisión italiana y la República del Pueblo de China para rodar un gigantesco serial sobre las aventuras de Marco Polo: «El guion tendrá varios episodios y será filmado tanto para la pequeña pantalla como para la grande. Los propios chinos han sugerido mi nombre como director [...]. Si acepto, rodaré los exteriores en China a lo largo de seis meses; los interiores se harán en estudio en Italia». Finalmente la serie fue dirigida por Giuliano Montaldo y Franco Giraldi, con respaldo financiero de Estados Unidos. Tenía que haber otra serie para la televisión, sobre la vida de Garibaldi: empezó a correr un chiste por el mundillo cinematográfico de que si Leone contaba la historia de los cien camisas rojas, «éstos se convertirían rápidamente en doscientos o más». Hubo una posible producción de Steven Spielberg y una oferta de De Laurentiis para dirigir *Flash Gordon* (*Flash Gordon*). «La rechacé cuando descubrí que el proyecto no tenía nada que ver con los dibujos originales de Alex Raymond.»

Como productor, Leone dijo que se sentía muy tentado de trabajar con Theo Angelopoulos y Alexandro Jodorowsky. Leone abordó a la RAI con la idea de una adaptación en diez episodios de la novela de Gabriel García Márquez "Cien años de soledad", pero el proyecto no cuajó, o bien porque García Márquez «pidió un millón de dólares por los derechos», o bien porque la RAI consideró la aventura mucho menos comercial que *Garibaldi* y *Marco Polo*. Estudió «la auténtica historia de la Monja de Monza», basándose en documentos recientemente hechos públicos por la iglesia, y la consideró «una gran tentación como film». Además, estaba la historia del anarquista Gaetano Bresci, el asesino del rey Humberto I en julio de 1900. Y siguió hablando de Céline, y a veces de Pancho Villa, sin mencionar *Don Quijote*. Cuando Leone hablaba en público de estos proyectos, nunca sonaba enteramente convencido, o convincente. Tenía alguna otra cosa en mente[51].

Los años entre *Agáchate, maldito* en 1970 y *Érase una vez en América* en 1984 han sido llamados los "años yermos" de Leone. Para aquéllos que aguardaban el siguiente estadio en su desarrollo como director, parecía estar dejando pasar el tiempo. Leone *estaba* atravesando algo parecido a una crisis de confianza profesional.

Deseaba dirigir y no lo hacía. Deseaba ser un "productor creativo" y no lo era. Se sentía atraído hacia proyectos más y más grandes, pero tenía que contentarse con supervisar proyectos más pequeños. Vacilaba, y en público. Fulvio Morsella confirma que en realidad el papel de productor no satisfacía su temperamento *espectacularizador*. En un aspecto era inusualmente efectivo en el papel: era muy cuidadoso acerca de cómo se gastaba el dinero. Pero Morsella se separó de su cuñado a mediados de los años sesenta, «porque no quiso pagarme algo que me debía, así que me fui [...]. Es una larga historia. En algunas cosas era muy generoso. Pero en otras no lo era»[52].

Sus guionistas, tan acostumbradas a las disputas con el maestro sobre dinero, o contratos, o inclusión en los créditos, son más francos a la hora de hablar –más agrios incluso– al respecto; Vincenzoni en particular. «Solía poner sólo dos dólares de gasolina para un coche muy hambriento [un Maserati], en vez de llenar el depósito, y siempre se quedaba sin gasolina a medio trayecto. Esperaba a que alguien le llevara y solía decir: 'Bueno, el coche se ha quedado seco y no llevo dinero en el bolsillo'. Así que tenías que llenarle el depósito. Esto define el tipo de hombre que era»[53]. Para los guionistas de sus *westerns* era irónico que Sergio deseara ser un "productor creativo" quebrantara a los directores como receptáculos de su visión, porque al modo de ver de ellos eso era precisamente lo que era *él*: un hábil técnico, brillante en el plató, pero no el "autor" que más tarde afirmaría ser. El ego del autor tenía una tendencia a rebajar a los demás, al tiempo que se elevaba a sí mismo.

Sin embargo, como los testigos más afines a Leone tienden a señalar, este se inclinaba a fantasear cuando hubiera debido ocuparse de los asuntos cotidianos. «Era la persona menos práctica que haya conocido en mi vida –dice Luca Morsella–. En cierto modo vivía en un mundo propio»[54]. Su constante invención de historias, que sabía perfectamente bien que podían ser refutadas por otros testigos, formaba parte del mismo síndrome. Pero como muchos individuos fuera de este mundo, era particularmente sensible a la derrota en las discusiones y en las transacciones financieras: era como un músculo. Cuando se le preguntaba por qué coleccionaba antigüedades, a veces decía que deseaba acumularlas debido al hecho de que su padre lo había perdido todo en los años treinta. Otra razón, quizá, del porqué había adquirido su actitud realista hacia la acumulación y su agudo sentido de los negocios.

El crítico David Thomson se preguntó en los años setenta sobre los "años yermos" de Leone. «¿Estaba enfermo? ¿Deprimido? ¿Estaba cansado y harto de sus tres primeros *westerns*? [...]. O tal vea estaba deseando escapar de su fúnebre Oeste [...], aquí tenemos a un cineasta cuya autobiografía podría ser instructiva»[55]. Bien, tomándolo todo en consideración, los años setenta no fueron *ruinosos* para Leone. En muchas maneras fue una década insatisfactoria, pero consiguió mantenerse ocupado –seis producciones importantes y diez *spots* publicitarios para televisión–

y consolidó la riqueza que había acumulado en los años sesenta. Pero problemáticamente, al menos en lo que a los críticos de habla inglesa se refería, la mayoría de sus producciones (y todos sus *spots* publicitarios) no se exportaron con éxito; lo cual significa que Leone se hizo invisible para ellos. Sólo sus errores eran visibles: era el hombre que había rechazado *El padrino*, también era el hombre que había originado *El genio*. Pero a finales de la década estaba preparado para volver a la refriega. Carla Leone recuerda: «Cuando hacía films, sentía todas las emociones que sentiría normalmente una persona –risas, lágrimas, miedo–, sólo que en una forma más intensificada. Y echó a faltar mucho todo esto durante esa década. Mucho. Y cuando finalmente consiguió poner en marcha su gran proyecto, metió en él *todo* lo que había echado en falta en esos años»[56]. Como se preguntó a sí mismo Leone justo antes de rodar *Érase una vez en América*: «¿Cuántos años he pasado *no* trabajando en este film?».

CAPÍTULO 11

‘ÉRASE UNA VEZ EN AMÉRICA’

«*Cuando Frank Costello presentó a Vito Genovese a Bugsy Siegel y Meyer Lansky, Genovese dijo: ‘¿Qué estás intentando hacer? ¿Cargarnos con un puñado de hebreos?. ‘Tómeselo con calma, Don Vitone –dijo Costello–. Al fin y al cabo usted mismo no es más que un jodido extranjero.’*»

—Rich Cohen, “Tough Jews” (1998)

«*Bertolt Brecht vivía cerca [en Nueva York, a finales de 1935], de hecho su apartamento estaba en el mismo rellano que el mío. Todo lo que tenía que hacer yo era llamar a su puerta y decir: ‘Hey, ¿qué le parece un poco de estudios sociales?’”. Tras lo cual íbamos en coche hasta la Calle 42 y veíamos los films de gánsters interpretados por ese espléndido hombre que era Jack Cagney,* El enemigo público número uno *y otras parecidas. Ésos eran nuestros estudios sociales*.»

—Hans Bunge, “Conversaciones con el compositor Hans Eisler” (1970)

La novela de cuatrocientas páginas de Harry Grey “The Hoods” (“Los maleantes”) fue publicada por primera vez en Estados Unidos en mayo de 1953[1], y apareció una versión italiana de bolsillo en las librerías de Roma a mediados de los años sesenta, con el título de “Mano armata”. En gran parte fue escrita mientras su autor (su auténtico nombre era Harry Goldberg) se hallaba en la prisión de Sing-Sing. Cumplida su condena, se especializó en escribir para los periódicos, la radio y la televisión acerca de los gánsters judíos en la Nueva York de los años veinte y treinta. Aparte de “The Hoods”, su obra más conocida fue una biografía del extorsionista y líder de una banda Arthur Flegenheimer (1902-35), apodado “Dutch” (Holandés) Schultz, pese a los orígenes alemanes de su familia. El libro fue adaptado por la

Warner Brothers en 1961 como el film de bajo presupuesto *Portrait of a Mobster*, con Vic Morrow como Schultz. En las fotografías publicitarias de Grey, llevaba invariablemente un sombrero flexible con el ala bajada y una trinchera con el cuello vuelto hacia arriba. Completaba su imagen sujetando un largo cigarro y frunciéndole el ceño a la cámara: el gánster de película convertido hasta el último centímetro en detective. Su única propaganda para la venta era que sus libros eran semiautobiográficos: era un gánster veterano que había sobrevivido a los tormentosos años veinte saliéndose justo a tiempo. Figuras tan importantes como Schultz, Benjamin "Bugsy" Siegel, Vincent "Mad Dog" Coll y Meyer Lansky tenían un papel en "The Hoods", que se centraba en una banda de maleantes de poca monta de los alrededores de Delancey Street en el Bajo Manhattan, entre noviembre de 1912 (el día de la elección de Woodrow Wilson para la presidencia) y principios de los años treinta (cuando la revocación de la 18ª Enmienda puso fin a la época de la Prohibición). El único gánster importante que aparece frecuentemente en la historia es Frank Costello, que dirige "La Coalición" y emplea a los maleantes bajo contrato desde su lujoso apartamento en la parte alta de la ciudad.

"The Hoods" empieza en la ruidosa clase de una escuela de inmigrantes donde Noodles, Big Maxie, Cockeye Hymie y su armónica, Patsy y el pequeño y regordete Dominic leen una revista pulp *de narraciones del Oeste que habla de las hazañas de Jesse James y su banda. Noodles («Tú eres listo, por eso te llaman Noodles, ¿no?» [una sutil ironía: en* slang, *"noodles" significa "coco", "cabeza", pero también "mentecato"]) es el narrador, como sustituto del propio Harry Grey: también es un jugador de poca monta con propensión a buscar camorra y un toque de poeta callejero en su interior. Aburrido en su escritorio, se dedica a su fantasía particular: que «el familiar clamor que llega del Lower East Side de Nueva York a través de la ventana abierta» es «una opereta discordante» compuesta por los silbatos de la poesía, los cascos de los caballos, el resonar del tráfico y los roncos gritos humanos.*

Los dos kilómetros cuadrados y medio del Lower East Side –donde vivían 344.000 personas hacinadas en apartamentos, la masa de gente más concentrada del mundo– es el lugar para la iniciación de la banda a sus vidas de crímenes. El sueño de adolescente de Big Maxie es ganar un millón de pavos asaltando el Banco de la Reserva Federal. Noodles lo ha aprendido todo en los libros, pero está convencido de que, en los hormigueantes barrios bajos regidos por los corruptos jefes de la Tammany, jueces prevaricadores y ávidos propietarios, su único futuro reside en el robo y la violencia..., protegido por el tío de Big Maxie, un empresario. Así que él y la banda se convierten en aprendices de maleantes, efectuando varios timos baratos y vagabundeando alrededor de la tienda de caramelos de Gelly en Delancey Street,

donde el hijo de Gelly, Fat Moe, atiende al mostrador. En su cochambroso apartamento, Noodles flirtea con Peggy, la hija ninfomaníaca del conserje, discute con su madre y su padre desempleado, e intenta leer "De los harapos a la riqueza" *de Horatio Alger en el retrete del pasillo. En la tienda de Gelly fantasea acerca de la hermosa hermana morena de Fat Moe, «la intocable Dolores». Viéndola bailar en la habitación de atrás, se siente abrumadoramente excitado: «Una emoción limpia, elevada». Pero en su compañía se siente avergonzado, de su «sucio cuello deshilachado de la camisa y del desgarrón en la vieja chaqueta de mi padre».*

La banda es empleada por un ex convicto italiano llamado "el Profesor" para entregar opio a una tienda en Mott Street, en Chinatown. Un día Noodles y Maxie descubren a la menor de edad Peggy in fraganti *con Whitey, el corrupto policía local antisemita. Se sienten encantados de tenerlo «agarrado por las pelotas». Mientras tanto, el trabajo diario de Noodles se halla en la lavandería local, donde se une a una línea de piquetes y lucha contra los rompehuelgas que trabajan para la policía. Esto lo conduce a un trabajo regular como «una especie de organizador sindical» para la rama local de trabajadores de lavanderías. El Profesor inicia a la pandilla en «los relajantes y oníricos placeres del opio». También les proporciona «un surtido de pistolas y otras armas letales necesarias en el hábil arte de los grandes tumultos». Roban en un pequeño* drugstore, *sólo para ser perseguidos a lo largo de Delancey por dos policías: Noodles y Maxie escapan, pero el lento y pequeño Dominic es abatido a tiros por el sargento. Noodles es detenido más tarde y llevado a un reformatorio judío en la parte alta del Estado de Nueva York durante dieciocho meses, mientras Patsy es enviado a uno católico.*

Maxie hace un trato con el líder local de la Tammany y consigue salir libre. Pero está esperando en las puertas del reformatorio a que sea soltado Noodles, fumando un cigarro y conduciendo un resplandeciente Cadillac negro heredado de su tío. La pandilla está ahora más experimentada en cuestiones sindicales, Peggy se ha convertido en una prostituta profesional, Whitey ha sido promovido a sargento, Dolores «está causando una pequeña sensación como bailarina en una comedia musical de Broadway» y la Prohibición se ha convertido en ley. Pronto la banda está dirigiendo una cadena de tabernas clandestinas desde su cuartel general en "Fat Moe's". Noodles es el jefe contable, y su tapadera *es el negocio de la funeraria de Maxie. Se unen a una Coalición dirigida por «el muy honorable y más atrevido maleante de la ciudad, Frank o Francisco».*

Pero Noodles tiene problemas para adaptarse al mundo de los peces gordos y para recibir órdenes. Y su amor hacia Dolores se ha convertido en una auténtica obsesión. Se pasa horas enteras soñando en ella en un fumadero de opio. Cuando se le pide a Maxie que efectúe un importante robo de diamantes en la Calle 45, Noodles se muestra reacio a secundarle, pero es convencido por el insistente Max. El robo se basa en

la información obtenida de un ejecutivo de seguros cuya esposa, Betty, trabaja en la oficina del mayorista de joyería. Mientras se produce el robo ella se siente sexualmente excitada por la violencia: lo mismo le ocurre a Noodles, que siente «un estremecimiento sensual» cuando fuerza la caja fuerte. Intentando comprenderse a sí mismo en tales momentos, tiene la idea de escribir su propio libro acerca de las hazañas de la banda: «¿Por que no ser su historiador? [...]. Los hechos me conducirán finalmente a mí y a todos los demás a la cárcel. Lo trataré como una historia escapista, omitiendo el tiempo y camuflando ligeramente el lugar [...]. Una vez lo haya escrito, supongo que lo mejor será guardarlo durante veinte años o así». Pero buena parte de su obra es aburrida e insignificante: escoltar convoyes de camiones de whisky de contrabando, dar protección a las víctimas judías de los tiburones prestamistas no judíos.

Dolores acepta con desgana una cita con Noodles en el Arrowhead Inn, antes de marcharse a Hollywood. Aunque Noodles no ha hablado con ella más de «cinco veces en unos diez o doce años», tiene intención de pedirle que se case con él. Abandonarán «el hedor de la ciudad» y, al contrario que en «todas esas malas películas de maleantes atados a su destino», él se retirará graciosamente. Pero la conversación en la limusina con chofer no va de acuerdo con el plan: ella sigue fuera de su alcance, imagina que ella le ve como «un sucio y apestoso pobre diablo del East Side». Finalmente, se lanza sobre ella en el asiento posterior del coche y le rasga la ropa. El chófer interviene. Noodles se siente avergonzado y regresan a la ciudad en silencio. Al día siguiente Noodles observa en la estación Grand Central cómo Dolores sale definitivamente de su vida. En su angustia, Noodles descubre que la banda está empezando a perder confianza en él. Pero un importante contrato de "Frank" –apoyar a un político local corrupto del sur de Jersey– los une de nuevo. Y Noodles intenta consolarse con la extensión y la profundidad de su amistad con Max («Hemos estado muy unidos desde hace tanto tiempo como puedo recordar [...]. Apuesto a que él y yo podríamos conversar sin usar palabras, sólo con la mirada [...]. Es curioso que ninguno de los dos nos hayamos casado»).

A continuación, la banda se presta –en nombre de la Coalición– a ayudar en una huelga de trabajadores de los ascensores en Broadway: esto implica eliminar a una banda rival liderada por un gánster gay *llamado "Salvy the Snake" ("la Serpiente"), y enfrentarse al agente inmobiliario –Mr. Crowning– que dirige los edificios de Broadway. Noodles disfruta particularmente administrando a sus hombres la merecida reprimenda, porque «[...] Él pertenecía a cualquier grupo antisemita, reaccionario, agitador de banderas que saliera a causar problemas y asustar a la pequeña gente de este país». También disfruta dándoles a los dos delegados sindicales elegidos –Fitzgerald y Jimmy– exactamente lo que desean (una semana de 48 horas, 40 centavos la hora y el reconocimiento del sindicato), siempre que estén dispuestos a tra-*

bajar en el futuro para la Coalición. Noodles conoce a una corista, Eve McClain, y empieza a pensar en echar raíces; Maxie pasa su tiempo con la masoquista Betty, que ha vuelto a entrar en sus vidas, junto con su marido el ejecutivo de seguros John (que se excita oyéndola hablar de sus hazañas sexuales). Noodles se siente cada vez más asqueado por el comportamiento de éstos, y por el mal temperamento, la megalomanía y la excesiva brutalidad de Maxie. Mientras Max desarrolla un descabellado plan de su invención para robar el Banco de la Reserva Federal, Noodles decide informar a los Agentes de la Prohibición de una cita que ha establecido la banda para escoltar un cargamento de whisky de contrabando hasta Westchester: «Odio hacerlo, pero es mejor pasar dieciocho meses por una infracción de la prohibición que enfrentarme a una muerte segura».

Max convence a Noodles, Cockeye y Patsy para retirar sus considerables ahorros del banco y colocar el dinero en efectivo en cuatro cajas de caudales ocultas dentro de cuatro grandes baúles, para evitar que el fisco les atenace. Max les hará saber después de la operación de Westchester exactamente a qué almacenes han sido llevados los baúles. Noodles deposita 50.000 dólares en la cuenta bancaria de Eve y pone el resto de su dinero en una de las cajas fuertes. Luego telefonea a los Agentes de la Prohibición y se retira al fumadero de opio de Joey el Chino, donde lee en un periódico que sus tres socios han resultado muertos en un tiroteo entre los guardias de los contrabandistas y los agentes. Tras buscar frenéticamente (en vano) los cuatro baúles –que contienen más de un millón de dólares–, visita a su moribunda madre y es descubierto por tres matones, la "cuadrilla asesina" de la Coalición enviada a ejecutarle por haber frustrado el envío del whisky. Es llevado a un almacén, donde espera ser abatido a tiros y luego enterrado «en un quimono de cemento en el fondo del río Hudson»; pero consigue persuadir a los matones de que una llave que tiene en la tienda de Fat Moe les dará acceso a un millón de dólares, que compartirá con ellos al cincuenta por ciento. Fat Moe droga sus bebidas y Noodles regresa al local de Joey el Chino. Cuando oye que la cuadrilla de matones ha regresado, sale arrastrándose por la puerta de atrás del fumadero de opio, sube a un camión de Mack, arroja su pistola y abandona la ciudad. «Pero cómo me fui, dónde me escondí [...], eso es otra historia.» Ríe para sí mismo. Dios bendiga América.

Sergio Leone se tropezó por primera vez con "The Hoods" cuando Fulvio Morsella se la leyó en italiano. No se sintió «particularmente entusiasmado con ella como una obra literaria». Pero la posibilidad de que podía ser «la autobiografía de un auténtico gánster» era interesante; aunque el gánster en cuestión no fuera Frank Costello, sino más bien «un hombre muy humilde que sólo rozó su época como si fuera un fantasma»[2]. Noodles se esforzaba mucho a lo largo del libro en distanciar-

se de los falsos «pistoleros de película», «trilladas historias de maleantes», y las heroicidades de habla atropellada de los criminales profesionales de Hollywood. Puesto que se suponía que "The Hoods" terminaba en 1933, debía de tener en mente el *Hampa dorada* (1930) de Mervyn LeRoy, *El enemigo público* (1931) de William Wellman y el *Scarface* (1932) de Howard Hawks, tres films muy populares que hacían la crónica de la ascensión y caída de gánsters étnicos de clase baja. Y, sin embargo, como Leone observaría rápidamente, el libro parecía haber sido escrito por el guionista de una película de serie "B" baja. La narración en primera persona le recordaba incluso una voz en *off* de Hollywood: «El grotesco realismo de este viejo gánster que, al final de la vida, no puede impedir usar un repertorio de citas cinematográficas, de gestos y palabras vistos y oídos miles de veces en la pantalla grande, estimularon mi curiosidad y me divirtieron. Me vi prendado por la vanidad de este intento y por la grandeza de su fracaso». Cuando la fábula es arrancada de la vida real del autor, «eso puede ser un gran tema para un film»[3].

Noodles, el crítico del gansterismo de Hollywood, habla sin embargo como César Enrico Badillo, se convierte en un cabeza de turco y es enviado al reformatorio como el joven Rocky Sullivan en *Ángeles con caras sucias*; describe a su director como si fuera exactamente el padre Connolly de Pat O'Brien en la misma película, oculta sus herramientas en una caja bajo su coche como Cody Jarrett en *Al rojo vivo* y visita a su madre moribunda en un claro reflejo de la secuencia equivalente al final de *El enemigo público*. Con tan queridas fuentes en común, no es extraño que Sergio Leone «desarrollara una intensa ansia de conocer a aquel Harry Grey en persona».

Los films de gánsters clásicos de los años treinta se habían rodado en los decorados exteriores de los estudios y sus paisajes urbanos parecían casi ultraterrenos pese al hecho de que sus historias estaban situadas en o cerca de la época actual. Esos films de Hollywood habían creado la impresión de que el submundo de la época de la Prohibición era en buena parte italo-americano o, en el caso de James Cagney, irlandés-americano. Sin embargo, como ha señalado Edward Behr, el más reciente historiador de la época de la Prohibición, la realidad fue mucho más compleja y mucho más diversa étnicamente[4]. Arnold Rothstein, uno de los más grandes propietarios de tabernas clandestinas, cabarets y clubs nocturnos de Nueva York (y el hombre que parece haber manipulado la Serie Mundial de Béisbol de 1919) era judío. También lo eran "Dutch" Schultz, Meyer Lansky, probablemente el más astuto empresario del submundo, y Benjamin "Bugsy" Siegel. El estudio de Rich Cohen "Tough Jews" (1998) proporciona un "árbol genealógico" fuertemente detallado de los más influyentes gánsters judíos de Nueva York durante esta época, y sigue sus respectivas ascensiones. Tras la prehistoria de las bandas en Nueva York, el período del Salvaje Oeste, los irlandeses fueron los primeros en llegar a

escena, luego los europeos del Este, luego los italianos. Según Cohen, el mito de la dominación italiana del crimen organizado en Nueva York fue deliberadamente promulgada por las agencias encargadas de hacer cumplir la ley y por los gánsters judíos que se sintieron más que felices de permanecer en un discreto segundo plano. Concluye: «La mayoría de la gente nunca ha oído hablar de gánsters judíos. No cree que existieran nunca. La misma idea de un gánster judío va contra los estereotipos básicos de los judíos, estereotipos que explican el lugar de los judíos en el mundo [...]. Incluso los pocos gánsters judíos que son ampliamente conocidos son vistos a través de esos estereotipos. Son vistos como trituranúmeros, genios financieros que hubieran podido desarrollar sus habilidades tanto en Wall Street como en Hester Street [...]. ¿Cómo puede la gente creer en violentos pandilleros judíos? Los judíos no hacen eso»[5]. ¡Bien –añade Cohen–, no dejemos que los *yarmulkes* (los típicos gorros que llevan los judíos en la cabeza) sigan engañándonos!

Las biografías de los gánsters de las películas, tan distintas de sus contrapartidas en la vida real, han reflejado a menudo las de la primera generación de magnates del cine que invirtieron su dinero en las historias que los reflejaban[6]. Carl Laemmle, fundador de Universal Pictures, nació en Laupheim (Württemberg), en el sudoeste de Alemania, y emigró al Lower East Side, donde trabajó como chico de los recados para un farmacéutico alcohólico. Adolph Zukor, que edificó el imperio de Paramount Pictures, procedía de Risce, en Hungría, y emigró al Lower East Side, donde ganaba unos pocos dólares a la semana como boxeador en peleas callejeras (que le dejaron una oreja izquierda como una coliflor para el resto de su vida); William Fox, que fundó la Fox Film Corporation, contribuía a la economía de la familia vendiendo betún para el calzado de puerta en puerta en el Lower East Side; Louis B. Mayer, que lideraba la MGM, emigró a Canadá desde Dymer, en Rusia, con su familia, y más tarde afirmó que había perdido todos sus papeles en el proceso: adoptó el 4 de julio como su fecha de nacimiento; el financiero Marcus Loew nació en el Lower East Side y más tarde recordaría: «Yo era pobre, pero también lo era todo el mundo a mi alrededor [...]. En un sentido, es una ventaja ser pobre. Es por esto por lo que tantos éxitos proceden del East Side. Los que tienen talento para cosas mejores tienen ahí todos los incentivos para ejercerlo»[7].

Y, sin embargo, Edward G. Robinson se cambió el nombre de Emmanuel Goldenberg y se hizo un nombre interpretando a un italiano. John Garfield se cambió el nombre de Julius Garfinkle, a petición específica de Jack Warner. Esos primeros magnates tenían una comprensión intuitiva, basada en la experiencia personal, de los sueños y aspiraciones de otros inmigrantes y miembros de las subclases urbanas, la columna vertebral del público cinematográfico en los años veinte y treinta. Y en 1908 había cien cines sólo en el barrio judío de Nueva York. Pero al diseminar y hasta cierta medida crear *el sueño americano,* los magnates enterraron su propia

identidad étnica y evitaron temas que podían suscitar de alguna forma prejuicios contra ellos. Sus familias habían experimentado ya lo suficiente de ello allá en Europa. La baja estima en la que eran tenidas las películas por el establishment cultural de los WASP (*White Anglo Saxon Protestants*: blancos anglosajones protestantes) hizo de la industria cinematográfica la ruta perfecta para la completa asimilación de los magnates en la comunidad anfitriona. Por obvias razones, los gánsters judíos quedaban *fuera*[8].

Sólo en el *revival gansteril* histórico de finales de los años cincuenta empezó Hollywood a prestar atención a las actividades de los gánsters de origen europeo oriental, con otro trío de films: *La ley del hampa* (*The Rise and Fall of Legs Diamond*, 1960) de Budd Boetticher, *King of the Roaring 20s: The Story of Arnold Rothstein* (1961) de Joseph M. Newman y *Portrait of a Mobster* (1961) de Joseph Pevney. Por aquel entonces, la primera generación de magnates había dejado paso a un nuevo *establishment* en Hollywood, mucho menos sensible –quince años después de la Segunda Guerra Mundial– a los temas controvertidos como los gánsters procedentes de un entorno judío. Ninguno de estos films convirtió los antecedentes étnicos de sus héroes-villanos en un tema en sí: el énfasis estaba centrado en los tiroteos y en mantenerse un paso por delante de la televisión. Temáticamente, su preocupación estaba centrada principalmente en el declive del gansterismo independiente del *lobo solitario* y la ascensión del crimen organizado y los sindicatos nacionales presididos por hombres con trajes grises de mil rayas.

Para los propósitos de Sergio Leone, los films bien iluminados y bien pulidos de principios de los años sesenta se esforzaban muy poco, o nada, en crear una sensación de época creíble. Abundaban los obvios anacronismos. Y él estaba interesado en *maleantes,* no en celebrados gánsters. Así que Sergio Donati recibió el encargo de llenar uno de los huecos históricos, a partir de los archivos periodísticos de Nueva York, durante la fase de posproducción de *El bueno, el feo y el malo*. De sus investigaciones entresacó que el Lower East Side, que había sido el centro de la vida judía de Nueva York con el cambio de siglo, en los años veinte y treinta era el hogar de un porcentaje en constante disminución de población judía. La construcción del puente de Williamsburg en 1903 y del puente de Manhattan en 1909 había conducido a un éxodo hacia la periferia. De los que quedaron, sin embargo, muchos vivían en atestados y ruinosos apartamentos de dos habitaciones sin cuarto de baño y trabajaban bajo régimen de explotación. Donati informó a Leone sobre lo complejo que podía llegar a ser el proyecto si seguían adelante. «¿Qué demonios sabemos acerca del East Side judío?», preguntó. ¿Por qué no limitarse a los *westerns*?[9].

Robert Warshow escribió, en su famoso ensayo de 1948 sobre las películas de gánsters, que «en muchos aspectos que no podemos definir fácil o voluntariamente, el gánster habla por nosotros, experimentando esa parte de la psique norteame-

ricana que rechaza las cualidades y las exigencias de la vida moderna, que repele el propio 'americanismo'. El gánster es el hombre de ciudad, con el lenguaje y el conocimiento de la ciudad..., con su vida en sus manos como un cartel anunciador, como una maza... El gánster es solitario y melancólico, y puede dar la impresión de una profunda sabiduría mundana. Atrae a la mayoría de adolescentes con su impaciencia y su sensación de ser un forastero, pero más generalmente atrae ese lado de todos nosotros que rechaza las posibilidades 'normales' de felicidad y logro; el gánster es el 'no' de este gran 'sí'" norteamericano que está grabado tan alto sobre nuestra cultura oficial y sin embargo tiene tan poco que ver con la forma en que sentimos realmente acerca de nuestras vidas»[10].

Warshow estaba contrastando al gánster con el más honorable héroe *cowboy,* mientras que los *cowboys* de Leone tendían a comportarse como gánsters. Sin embargo, la ecuación "gánster" y "americanismo" tuvo que pulsar ciertamente una fibra profunda dentro de Leone, que conocía el ensayo.

En este estadio estaba pensando en un film que se concentraba en los capítulos de la primera infancia de "The Hoods". Y empezó a hablar seriamente a los productores norteamericanos acerca de la posibilidad de financiar una versión cinematográfica. En su entusiasmo inicial por el libro, puede que incluso incluyera la armónica de Charles Bronson en *Hasta que llegó su hora*, porque recientemente había leído sobre la armónica de Cockeye en "The Hoods". Y hay una escena en *El bueno, el feo y el malo* –situada en el monasterio del padre Ramírez– que se parece mucho a la sección de la novela donde el hermano de Noodles le critica por no visitar nunca a su madre enferma y por elegir el camino fácil, convirtiéndose en un gánster. «Me haces reír con tu cariño para la galería –dice el hermano sin nombre–. ¿Por qué no vienes a vernos más a menudo, pez gordo?» A lo que Noodles responde: «La próxima vez que vengas, si empiezas con esta mierda te tiraré por la ventana». En lo que a *Agáchate, maldito* se refería, el sueño de toda la vida de Juan de robar el banco de Mesa Verde refleja el sueño equivalente de Maxie de robar el Banco de la Reserva Federal.

Poco después del rodaje de *Hasta que llegó su hora*, en una visita a Nueva York para hablar del *marketing* del film, Sergio Leone telefoneó al agente literario de Harry Grey, un abogado, que le dijo que su cliente no deseaba discutir asuntos de negocios en persona. La conversación proporcionó a Leone la clara impresión de que los derechos de la novela estaban disponibles. Pero –explicó al abogado– deseaba conocer al autor por otras razones: «Me gustaría tener una conversación con el hombre que escribió este libro [...]. Si compro los derechos cinematográficos de "The Hoods" no efectuaré una adaptación directa. Así que debo tener algunas conversaciones con el hombre que lo escribió [...], conversaciones que no tienen nada que ver con asuntos de negocios. Usted y yo hablaremos de dinero. ¡Pero luego!

Por ahora, deseo conocer al hombre que se hace llamar Harry Grey»[11]. Sus razones se toparon con oídos sordos. «El abogado de Harry Grey siguió diciendo "no" por principio. Se expresó como si Harry Grey no quisiera hablar con nadie.»

Frustrado en su línea de ataque, Leone decidió recabar la ayuda de Charlie Bluhdorn, su amigo y el duro magnate jefe de la Gulf and Western. Esto tampoco ayudó, como recordaría Leone:

> «No hubo nada que hacer. Harry Grey no estaba disponible, ni siquiera para Dios Todopoderoso. Lee Van Cleef disfrutaba matando pistoleros del Oeste, este abogado disfrutaba aplastando el receptor del teléfono en las narices de los pobres cristianos. ¿Podía empezar a pensar en este proyecto sin conocer siquiera a Harry Grey? Sí, fácilmente. Por supuesto que podía. Eso no era un inconveniente. Yo simplemente deseaba conocer al hombre. En aquellos momentos la curiosidad me obsesionaba. Me obsesiona el detalle, como todo el mundo sabe, y deseaba reconstruir la Norteamérica de Harry Grey exactamente como había sido, a través de sus ojos. Tabernas clandestinas, sinagogas, fumaderos de opio y todo. Sólo Grey, o algún archivero de Nueva York que tuviera una línea directa con el Altísimo, podía ayudarme. Yo prefería a Grey.
>
> Transcurrieron dos días. Estaba empezando a hartarme realmente de Nueva York, con los films, con las oficinas de la Paramount, con todas esas secretarias con gafas, con las unidades de aire acondicionado: simplemente no podía hallar una forma de arrancar la araña de su tela. Al tercer día, justo cuando estaba a punto de regresar a Italia, recibí una llamada telefónica en mi hotel. Justo como cuando intenté contactar con Lee Van Cleef. Otro momento mágico. Honestamente creo que si no se hubiera inventado el teléfono, yo hubiera sido toda mi vida un director de cine de serie "B" [...], o peor aún, un abogado. ¿Quién llamaba? Harry Grey en persona»[12].

Una voz áspera al otro lado de la línea anunció: «¿Mr. Sergio Leone?, soy Harry Grey». Cuando contaba esta historia, como le gustaba hacer a menudo, Leone imitaba la frase en inglés. La voz era seca, distante y remota. Al principio Leone pensó que tenía que ser alguna especie de broma, puesto que había hecho saber a todo el mundo que quisiera escuchar que intentaba ponerse en contacto con el autor de "The Hoods". Pero la llamada era genuina, y se notaba que Grey había visto todos los *westerns* de Leone y le habían gustado. Aceptó encontrarse con su director, aquella misma tarde, «siempre que no haya testigos». Leone recordaría cómo Harry Grey había cubierto cuidadosamente sus huellas en "The Hoods", en caso de que la Coalición –o la ley– estuviera aún tras él. Pero «sin testigos» iba a ser impo-

sible, dijo. No hablaba muy bien inglés y necesitaba un intérprete..., su cuñado Fulvio Morsella, que había vivido varios años en Estados Unidos, conocía un poco la literatura norteamericana, y su presencia «no sería nada de lo que tuviera que preocuparse». Grey aceptó aquella condición con un gruñido y colgó. Como diría más tarde Leone a los "Cahiers du Cinéma", sólo entonces se dio cuenta, con una oleada de emoción, de que «era Noodles en persona quien me había telefoneado»[13].

Leone prosigue: «Nos fuimos inmediatamente a cierto bar en Manhattan que Harry Grey había mencionado. No recuerdo su nombre. Estaba cerca del cementerio del Nuevo Calvario, justo al lado de la avenida Greenpoint... El bar era oscuro y sórdido, por supuesto tal como uno esperaría. Había criaturas furtivas sentadas en pequeñas mesas en las sombras, susurrándose extraños secretos las unas a las otras. Un par de prostitutas, con largas botas de plástico rojo, con tacones de aguja y pelucas aguamarinas. No distinguía si eran blancas o negras. El barman era sordo, pero parecía bonachón y de orientación sexual incierta. Se movía silenciosamente de un lado para otro, detrás de la barra de mármol, como un gnomo accionado a cuerda. Encajaba exactamente con el molde de Fat Moe en *Érase una vez en América*. Y este lugar –relajante y secreto al mismo tiempo– era quizás el modelo para la versión 1968 del bar de Fat Moe. La secuencia donde Noodles, después de cuarenta años de ausencia, vuelve a Nueva York y llama a Fat Moe desde una cabina telefónica frente a su bar [...], así fue exactamente como conocimos a Harry Grey. Nos sentamos al lado de una ventana, bajo un gran anuncio de neón de la Coca-Cola [...]. Llegó al cabo de unos pocos minutos, tan puntual como un reloj de cuarzo. Aguardó unos instantes en la entrada, dijo "Hola" al barman con un gesto de su cabeza y trazó un línea sinuosa en nuestra dirección. Era bajo y recio, con cuello de toro, rostro muy suave y la tez rosada de un niño, y llevaba un sombrero que ya estaba pasado de moda cuando Claudette Colbert era joven. Grey se parecía un tanto a Edward G. Robinson, pero había cumplido hacía tiempo los setenta. Nos estrechamos las manos. Se sentó y pidió un whisky, que nunca llegó a beber. Lo estudió, fríamente, durante algún tiempo. Quizá tuviera problemas de colesterol y hubiera pedido la bebida sólo por las apariencias [...], como es costumbre a veces en América, donde las apariencias tienen un papel muy importante. Era un hombre de muy pocas palabras. Sí, no, quizá. Tenía el vocabulario de un gánster de Dashiell Hammett, hablando sólo lo esencial. Y actuando para un público invisible»[14].

Leone, a través de Morsella, empezó a hablar del libro. Silencio. Harry Grey contempló a aquellas dos personas del cine italianas graznar excitadamente..., y luego miró su whisky. Leone explicó que realmente le había gustado "The Hoods" y que realmente, realmente, deseaba hacer una versión cinematográfica de la novela. Silencio. Grey miró a Leone. El director confesó que había filmado *El bueno, el feo y el malo* teniendo muy presente "The Hoods". Añadió que había estado intentan-

do convencer a los estudios norteamericanos para que financiaran una versión cinematográfica del libro desde antes de *Hasta que llegó su hora*. Silencio. El viejo gánster seguía mirándole, inexpresivo.

Fulvio Morsella no estaba en absoluto seguro de que Grey comprendiera lo que estaba sucediendo: «Grey era un hombre viejo, de aspecto muy humilde, y uno no daría ni un centavo por su inteligencia [...]. Era brillante, y de hecho lleno de ideas, pero no lo parecía en absoluto»[15].

Leone recordaría: «Mi cuñado, para ayudarme, preguntó si Grey estaría dispuesto a actuar como asesor del film. Un asentimiento apenas perceptible. No parecía entusiasmado. No parecía entusiasmado por *nada*. Realmente nos encantaría, añadió mi cuñado, compartir con él sus recuerdos de la vieja Nueva York [...], de su infancia en el gueto, de su ascensión en las organizaciones criminales a gran escala, de los libros que había leído, de la Prohibición, de la policía corrupta, de las rubias platino, de su huida a través de Norteamérica perseguido por los matones de la Coalición de la Mafia, de la estatua de la Libertad, de las bandas, de sus desgracias, de las tabernas clandestinas, de los grandes puentes a través del Hudson. Silencio todavía. Grey estudiaba su pequeño vaso de whisky. De acuerdo, dijo finalmente. Conseguimos arrancarle un par de respuestas como si le arrancáramos dos dientes sin anestesia. Sí, no, quizá. Respondía como si el hablar torturara los músculos de su garganta. El resto de la gente en el bar debía de pensar que los tres, sentados debajo del anuncio de neón de la Coca-Cola, estábamos intercambiando secretos prohibidos. Me sorprende que nadie llamara a la policía. Fue duro. Sudábamos cada palabra. Pero después de cincuenta minutos de aquello habíamos entrado ciertamente en la oscura noche americana de Harry Grey. La mitad del film –y lo digo en serio– se formó por sí mismo en mi mente aquella noche. *Nosotros* le habíamos bosquejado la idea *a él*, la habíamos proyectado sobre él, mientras que él, el hombre viejo, nos había guiado con monosílabos, a través de un laberinto de monosílabos. Sí, no, quizá.»

Entonces, tan repentinamente como había llegado, Harry Grey se puso en pie, dijo adiós y echó a andar hacia la puerta. Sergio Leone le preguntó si quería un café, quizás en algún otro lado abierto toda la noche. No. Entonces los dos italianos pararon un taxi y regresaron a su hotel en la parte alta de la ciudad. «Había querido hablar con Harry Grey: bien, *había* hablado con él, en cierto modo.» En el transcurso de esos cincuenta minutos, que a lo largo de los años iban a convertirse en frecuente tema de conversación para Sergio Leone, había aprendido unas cuantas cosas nuevas. Había aprendido que Noodles no era, decididamente, «Paul Muni en *Scarface* o James Cagney en *El enemigo público*». Tampoco era Dutch Schultz o Al Capone. Noodles era «un pobre diablo que había probado su suerte, hacía mucho tiempo, con una ametralladora en la mano y un Borsalino en la cabeza: *su* destino

tenía que ser oscuro y miserable [...]. No había ningún Homero para cantar la canción de Harry Grey que, sin embargo, había intentado escribir su propio poema del crimen»[16].

El encuentro reforzó la sensación visceral de Leone sobre "The Hoods": «Tras los episodios de la infancia en el libro, que evidentemente había vivido personalmente, todo lo demás estaba enmarañado de clichés. Mi intuición se vio confirmada. Los únicos aspectos auténticos de la historia eran los episodios de la infancia. De modo que me dije para mí mismo –empezando con el momento donde lo imaginario toma precedencia sobre la experiencia vivida, hasta el punto en que incluso el autor piensa que está haciendo algo nuevo con los estereotipos más comunes–: hemos alcanzado realmente el corazón del mito. En este momento *supe* exactamente que tenía que hacer un film acerca de esa idea, había hallado mi punto de partida. Haría un homenaje al *film noir* y un homenaje al propio cine»[17].

"The Hoods" había sido preparada mientras su autor estaba cumpliendo condena en Sing-Sing: en cuanto a su redacción, Leone tuvo la clara impresión de que «[Grey] recibió mucha ayuda por parte de su esposa, que según supe había sido maestra de escuela primaria»[18]. Harry Grey tenía la sensación de que había perdido una gran cantidad de tiempo. Caprichosamente o no, Leone también tenía la sensación de que crecer en la embrutecedora atmósfera de la Roma de Mussolini le había desposeído de una manera similar. Ambos hombres habían vivido una vida sustituta a través del cine. Estuviera o no proyectando Leone sus propias inquietudes sobre el viejo monosilábico que había esperado conocer desde hacía tanto tiempo, su sensación de *tiempo perdido* parece que causó una profunda impresión en él: «Ninguno de nosotros deseaba morir en el olvido [Leone se estaba aproximando a los cuarenta: Grey había cumplido los setenta]. Deseaba mezclar mis propios recuerdos con los suyos, y hacer un film sobre mi tiempo perdido y el suyo, y quizás ambos lo hallaríamos de nuevo en este film. Podría subtitularse 'Érase una vez en la que había un cierto cine que ya no existe'»[19].

Leone abandonó aquel bar de Manhattan convencido de que el mejor enfoque para filmar "The Hoods" sería hacer que el viejo Noodles reviviera su infancia y su juventud como gánster insignificante; exactamente igual que Harry Grey había revivido los primeros años de su vida cuando escribió el libro y Leone había visitado a Grey en 1968. El paso del tiempo sería el tema central. El film se centraría en el momento crucial de 1933, cuando Noodles traiciona a sus amigos para salvarlos, luego huye de las consecuencias de su acción, refugiándose en el romanticismo del fumadero de opio: todo esto en el momento de la revocación de la Prohibición y la división entre los gánsters que no pueden seguir el ritmo del tiempo (Noodles) y aquellos que pueden y lo hacen (Max). Como la relación entre Armónica y Frank (y, de hecho, Juan y Sean, en el film que Leone estaba planteándose), los personajes

principales serían actores que en realidad serían reflejo los unos de los otros: «Me parecía importante, en este preciso momento de mi vida, filmar la casi fútil existencia de una persona que no había dejado huella y cuya única fuerza era el sentimiento de amistad [...]. Algo que siempre me había emocionado y que he tratado en todos mis films, quizá porque tan sólo era un niño»[20].

Parece extraño que un hombre de cuarenta años tenga unos pensamientos tan otoñales («Debo admitir –observaría más tarde Leone– que estaba empezando a leer las necrológicas [...], cosa que nunca había hecho antes») y se identifique de una manera tan intensa con un hombre que casi le doblaba la edad. El insignificante gánster norteamericano y el rico director italiano habían alcanzado dos niveles muy diferentes en la vida. Teniendo en cuenta la nueva perspectiva que el tiempo daba en las reminiscencias de Leone, algunas de ellas dieciséis años después del acontecimiento, resulta probable que las inseguridades de Leone acerca de su lugar en la historia del cine, y el hecho de que nunca había hecho un film que pudiera considerar auténticamente *personal,* le estuvieran remordiendo. Al mismo tiempo, había dado claramente con una pieza en la que podía explorar su fascinación por el tiempo y la memoria (el campanilleo del reloj en *La muerte tenía un precio*, la esfera en blanco del reloj en *Hasta que llegó su hora*, los *flashbacks* explicativos que gradualmente se van definiendo) y con el tema de la amistad. Su adaptación de "The Hoods" podría convertirse en el resumen de la obra de su vida y, al mismo tiempo, en la autobiografía de un hombre adulto que tenía una relación de amor-odio con el Hollywood de su infancia. También tendría algo que ver con la muerte: acerca de un hombre que no es nadie y que es atraído como un sonámbulo hacia el olvido.

Quince años después de que ocurriera, fantasearía acerca de «alguien colocando una placa con una inscripción en ese bar de Manhattan: el descubrimiento de la placa será una fiesta para cinéfilos y verdugos. Pero primero habría que elegir a un fan de Leone como alcalde de Nueva York». Desde finales de los años sesenta en adelante, Sergio Leone se reuniría con Harry Grey varias veces más: «A veces en algún bar olvidado de la mano de Dios, otras veces en Central Park o bajo los anuncios de neón de Times Square. Y en una ocasión me invitó a su casa a comer espagueti demasiado hechos. Incluso nos hicimos amigos». A medida que ganaba confianza, Harry empezó a contar algunas historias un tanto exageradas. La esposa, que obedientemente cocinó los espagueti como un tributo a su distinguido invitado, era aún más inescrutable que el esposo. Era, tal como Leone la recordaría, una mujer «cansada de todo y silenciosa. Era una vieja ex maestra que había vivido toda su vida esperándole a él, estremeciéndose cada vez que sonaba el teléfono o el timbre de la puerta». Leone siempre traía a alguien con él: un guionista en perspectiva o alguien implicado en desarrollar el proyecto. Le gustaba mostrar a Harry Grey

como un pedazo de historia que caminaba y hablaba[21]. Al final de esa primera conversación en un solo sentido con Harry Grey, Leone descubrió una cosa más que le hizo dar un bote en su silla. Los derechos cinematográficos de "The Hoods" ya habían sido vendidos al productor Joseph E. Levine. Grey no estaba seguro, pero creía que luego habían sido revendidos a alguien. Leone y Morsella cancelaron su vuelo de vuelta a Italia y se quedaron en Nueva York para averiguar algo más. Una llamada telefónica a Levine confirmó las palabras de Grey: Levine había revendido "The Hoods" a Dan Curtis, que por aquel entonces estaba produciendo para la cadena NBC de televisión el serial "gótico" *Dark Shadows*, y que se negó en redondo a venderle los derechos a Sergio Leone[22]. Tenía intención de producir y dirigir "The Hoods" él mismo. Leone se sintió profundamente decepcionado: «Regresé a Roma e intenté con todas mis fuerzas pasar página y hallar otro tema. Nada que hacer [...]. Intentara lo que intentara, el manantial de la novela de Harry Grey se había convertido en una terrible inspiración»[23].

Para complicar las desdichas de Leone, sus colegas guionistas distaban mucho se sentirse convencidos de su nueva idea central de hacer que Noodles se desvaneciera sin dejar rastro, sólo para regresar a un bar de Manhattan y reevaluar su pasado. Sergio Donati lo consideró «extremadamente ingenuo», al igual que Luciano Vincenzoni y Ernesto Gastaldi[24]. Donati observó: «Un gánster que desaparece de Chicago en 1933, se retira al campo borrando tras él todas sus huellas y luego reaparece en Nueva York veinte años más tarde. Eso hubiera sido posible en el salvaje Oeste de 1833, pero en 1933, con el FBI, seguro que no». Vincenzoni añadió: «¿Puede alguien imaginar, en Estados Unidos, que un hombre que era un gánster hace treinta años desaparece y luego se convierte en gobernador de Massachusetts con otro nombre? Quiero decir: ¡oh, vamos! Si un hombre quiere ser gobernador en Estados Unidos ha de poner al descubierto la historia de toda su familia a lo largo de tres siglos. Esto es una idiotez».

Durante el hiato entre *Hasta que llegó su hora* y *Agáchate, maldito*, Leone discutió el problema de adquirir los derechos de la novela con los productores franceses André Génovès y Gérard Lebovici. Su compañía había rodado varios films con Claude Chabrol, y estaban dispuestos a participar en una coproducción con Leone. Aceptaron hacer *Érase una vez, América* o *Érase una vez en América* juntos a condición de que Génovès consiguiera adquirir los derechos. Quizá Gérard Depardieu pudiera interpretar al joven Max y Jean Gabin al mismo hombre veinte o treinta años más tarde. Depardieu se mostró interesado. Dijo en una entrevista, en 1976, que el proyecto le recordó el *Novecento* (*Novecento*) de Bertolucci: «La historia de un país contada a través de los destinos de dos hombres de la misma edad»[25]. Leone «me describió el papel en persona [...], y no dejaba de cambiar cada vez que lo hacía». El director afirmó, completamente al margen de las exigencias del trato

propuesto con la coproducción, que se estaba tomando la idea en serio: «Quizá pudiera dirigir la historia de un francés que vivía en América. Gérard Depardieu es un gran actor y se moría de ganas de interpretar a Max. Estaba dispuesto a aprender inglés –con un acento impecable– si al final Max no era francés. Me sentí tentado [...], pero al final se hizo evidente que no *encajaba*»[26]. Gabin, por su parte, aceptó en principio, siempre que no se esperara que volara a Estados Unidos: prefería viajar por mar, y «hablar del papel» relajadamente durante el viaje. Génovès intentó insistentemente comprar los derechos del libro e incluso ofreció «250.000 dólares por un texto que no valía más de 20.000». Pero Dan Curtis no cedió. Tras unas negociaciones que duraron dieciocho meses, durante las cuales Leone mantuvo su palabra y no habló del proyecto con nadie, la idea se derrumbó. Luego, como recuerda Luca Morsella (que pronto se convertiría en el ayudante de Leone), «hubo otro tipo, el hijo de Rossellini, que intentó adquirir los derechos hacia 1973. Era el jefe de Gaumont. Lo intentó pero no lo consiguió. Creo que se pasó mucho tiempo con Sergio intentando organizar las cosas». Después de eso, el concepto de una coproducción con Francia murió[27].

En 1976 Leone se dirigió a Alberto Grimaldi y estableció un acuerdo informal para ver si el productor conseguía adquirir los derechos de la novela. «Sergio y yo nos habíamos mantenido profesionalmente separados durante un tiempo –recordaría Grimaldi–. Y yo no había estado exactamente implicado en este film desde un principio, pero... Me reuní con Dan Curtis en Los Ángeles y le persuadí de que hallara un proyecto de film de reemplazo que yo produciría y él dirigiría. A cambio, él me cedería los derechos de "The Hoods"». Aquel mismo día Grimaldi envió un ejemplar de la novela a casa de Leone en la Via Birmania, en una bandeja de plata que había comprado en Bulgari y con una nota que decía que tenía los derechos cinematográficos en el bolsillo[28]. Grimaldi estaba entrando por aquel entonces en la fase más ambiciosa de su carrera de productor. El film de reemplazo resultó ser *Pesadilla diabólica* (*Burnt Offerings*), con Oliver Reed y Bette Davis, con una inversión de dos millones de dólares. Por fin pudo Sergio Leone empezar a planificar en serio *Érase una vez en América*. Como de costumbre, se puso nervioso acerca de la idea de dirigirlo él mismo, e hizo una serie de viajes a Nueva York para hablar de la adaptación con algunos posibles candidatos. Por aquel entonces Leone tenía todo el tiempo necesario para ensayar sus habilidades de contar la historia, como recuerda Carla Leone: «Siempre empezaba con una única imagen. Y, apoyándose en esa imagen, se movía hacia fuera hasta la historia en general. En Roma, reunía a todos sus amigos después de la cena y les contaba lo que había imaginado hasta entonces. La historia iba evolucionando lenta, lentamente. Y todo el mundo decía: '¿Y luego? ¿Y luego?' Y él terminaba diciendo: 'Esperad a que se estrene en el cine, porque en este momento no tengo la menor idea de lo que ocurre a continuación'»[29].

Leone no tenía un guion escrito. Durante unos diez años, de 1967 a 1977, según Sergio Donati, «sólo tenía una escena de apertura». Luca Morsella confirma esto: «Lo recuerdo, porque más tarde fui a Rafran para buscar algo y encontré las dos páginas enviadas a la Compañía de Protección del Copyright de los Autores, y esas dos páginas sobre *Érase una vez en América* no tenían nada que ver con el film. Ni siquiera dos páginas. Sólo: "Historia de gánsters. Nueva York en los años 1930". Algunos de los nombres eran también diferentes. Probablemente había sido preparado sólo para proteger el nombre, el título y cosas así»[30].

Su escena de apertura emergió en un tratamiento escrito por Ernesto Gastaldi justo después de que fuera completado el guion de *El genio*. Gastaldi recuerda que Leone le dio "The Hoods", que le gustó, y luego le presentó a Grey, «que se parecía a Frank Sinatra». Gastaldi se sintió especialmente impresionado con una historia de Grey relativa a cómo en una ocasión había eludido a la banda lanzando su coche al río Hudson y fingiendo suicidarse: «Mi tratamiento empezaba de esta forma: un viejo asesino escapa, perseguido por los coches de la policía, y cae al río. La cámara le sigue mientras se hunde en el agua, dejándole mientras se ahoga para enfocar los restos que cubren el fondo del río: los modernos coches deportivos de disuelven lentamente en coches antiguos. Cuando la cámara emerge del río, nos encontramos en la Nueva York de la década de 1930». Leone recordaba evidentemente este inicio, pero afirmaba: «Yo lo escribí con un guionista norteamericano [Robert Dillon] que inmediatamente después hizo un film con John Frankenheimer: prácticamente robó la totalidad de esta primera parte incluyéndola en *99,44 por 100 muerto* (*99 and 44/100% Dead*, 1974) [...], que empezaba con la secuencia que yo deseaba hacer, un cementerio bajo las aguas del río Hudson»[31].

Fuera quien fuese el responsable de esta idea (quizás el tratamiento de Gastaldi se convirtió en el borrador del guion de Dillon y, en cualquier caso, la idea procedía del Ford Modelo T que aparece en el fondo del río de *La noche del cazador* [*The Night of the Hunter*]), fue la base del dramático monólogo que pronunciaba Sergio Leone cada vez que deseaba atraer la atención hacia su proyecto. Le llevaba un cuarto de hora describir esta escena. Grimaldi estaba convencido de que «un proyecto como este necesitaba un excelente guionista norteamericano» y, así, Leone no dejaba de interpretar su número siempre que se le presentaba la ocasión[32]. En una de tales ocasiones estaba reunido con el periodista y escritor de novela negra Pete Hamill y el director Milos Forman en una *suite* del hotel Pierre de Nueva York. Leone empezó su presentación como de costumbre, con una única imagen que atraía la atención. Dos hombres han arrastrado un pesado cadáver hasta el borde de un muelle por la noche. Los pies del cadáver están embutidos en cemento: es la víctima de una ejecución entre bandas. La cámara sigue al cadáver mientras este se hunde hasta el fondo del río. Allí vemos otros cadáveres: hombres encadenados

a coches; mujeres llevando todavía sus joyas. Luego la cámara viaja a través de una alcantarilla hasta otro cementerio bajo el agua, esta vez con cadáveres de aspecto más pobre: uno atado a una carreta; otro vestido con harapos. Evidentemente, el fondo del río tiene "barrios" como la propia Nueva York. Finalmente, la cámara asciende de nuevo a la superficie y revela la Estatua de la Libertad, reflejada a la luz de la luna. Y el título ÉRASE UNA VEZ EN AMÉRICA.

Tras el estreno final del film, Pete Hamill recordaría la representación de Leone ante Forman y él mismo. El italiano había confiado inevitablemente en una joven traductora, más Alberto Grimaldi, mientras transmitía los emocionantes detalles: «'El cuerpo desciende, desciende, desciende. Y luego: un primer plano. Un gran, enorme primer plano. ¡Un ojo verde! Y...' Durante 45 minutos, con gestos y palabras y una voz que iba de un susurro a un retumbante bajo, Sergio describió escenas, personajes, lugares y planos de cámara. La actuación de Sergio era magnífica, pero a medida que oía su historia de gánsters recordaba también los gánsters de mi propia juventud en Brooklyn: rufianes insignificantes, matones, basura que comerciaba con heroína y usaba navajas y pistolas para luchar con la gente a la que no podía ganar con las manos desnudas. Comprendía el mito romántico del gánster y la enorme atracción del hombre con la metralleta interpretado por Cagney o Bogart o Raft, el hombre cuya elección era crear sus propias reglas en un mundo donde la mayoría de las reglas eran hipotéticas. Pero esos gánsters eran producto del arte: los auténticos gánsters eran pura escoria. Sergio estaba hablando de gánsters de leyenda, los gánsters de las películas. La actuación era memorable y durante largo rato, mientras el café se enfriaba, no pude mirar a nadie excepto a Sergio. Pero entonces hubo una pausa, mientras Sergio apelaba a Grimaldi para que le ayudara con una palabra, y miré a Milos. Milos Forman estaba profundamente dormido. Sergio dio una palmada sobre la mesa para enfatizar un punto y gritó: '¡Tragedia! ¡Como Shakespeare!'. Y Milos despertó bruscamente. 'Bien –le dijo Sergio–, ¿qué le parece?' Milos asintió. 'Interesante', dijo. Nos levantamos para decir adiós. Sergio y Grimaldi dijeron que estarían en contacto con nosotros. ¡Ninguno de los dos volvimos a saber de ellos!»[33].

Aproximadamente por la misma época, Sergio Leone inició contactos con Fred Caruso, un especialista en la dirección de producción de films rodados en el área de Nueva York. Su fuerte era la logística complicada; recientemente se había ocupado de este aspecto del asunto para *El padrino*. Caruso recordaría su encuentro con Leone: «Nos reunimos en el hotel Navarro. Salió del dormitorio de su *suite,* una enorme masa envuelta en un albornoz, zapatillas y una poblada barba. Me presenté, y dejó escapar un gruñido. Nos estrechamos la mano y dejó escapar un gruñido. A Sergio le encantaba ir por ahí en albornoz, pero es voluminoso y, cuando se sentó, la parte de abajo de su bata se abrió y debajo llevaba estos pequeños calzoncillos que

son algo como taparrabos y me miraba a través de esas gafas octagonales suyas, y toda su imagen me resultó muy extraña»[34]. Leone le pidió a Caruso, como un favor, que calculara un presupuesto muy aproximado del film, e hiciera algunas exploraciones preliminares en busca de localizaciones. Caruso calculó que, basándose en los elementos de que disponía, el film podía costar del orden de los doce a los quince millones de dólares, y aceptó buscar algunas localizaciones. No se mencionó ninguna remuneración y Caruso no volvió a saber de Leone en siete años.

Otro "director potencial", según la estimación de Leone, era John Milius, cuyo primer largometraje *Dillinger* (*Dillinger*) le había impresionado enormemente. Situado en Indiana e Illinois en 1933-34, el film mostraba al ladrón de bancos John Dillinger (Warren Oates) y al agente federal Melvin Purvis (Ben Johnson) como dos hombres igualmente obsesionados por la creación y la promoción de sus propias leyendas. Milius era un confirmado admirador de Leone y preparó una reunión apropiadamente teatral en las colinas de Los Ángeles, que Leone iba a recordar con cariño: «Acudió a recogernos para llevarnos a cenar a su casa. Viajamos en su coche descapotable. A medida que nos acercábamos a su casa, oí la música de todos mis films sonando en el aire. Había puesto potentes altavoces alrededor de su casa que dominaba la colina. El sonido resonaba por todas partes. Cuando llegamos a su casa abrió una habitación cerrada con llave. Pensé que contendría joyas o algo parecido. Pero era su colección de armas»[35].

Milius habló entusiasmado de sus años en la escuela de cine de la Universidad del Sur de California, donde él y sus compañeros de clase, como George Lucas, «desmenuzaban todos los films de Leone, plano a plano». Por aquel entonces la principal ambición de Milius había sido pasar su vida escribiendo y dirigiendo *westerns* de serie "B". La generación de cineastas que pronto sería apodada "los mocosos del cine" (Milius, Lucas, Spielberg, Coppola, Carpenter y Scorsese) admiraban todos los *westerns* de Leone y compartían su admiración por los viejos maestros y su decepción con la aparente incapacidad del Hollywood contemporáneo de crear magia como lo hacía antes. La mayoría de ellos eran productos del *baby boom,* nacidos después de la guerra que Leone había vivido de primera mano. Pero se identificaban con su uso del lenguaje cinematográfico y su firme creencia, ya no de moda, en las posibilidades del cine. Luego Milius despotricó amigablemente sobre lo que habían hecho con sus guiones de *El juez de la horca* (*Life and Times of Judge Roy Bean*) y *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*). El primero había sido convertido en algo «demasiado blando y demasiado hermoso» por John Huston y Paul Newman: «Roy Bean era duro y era cínico –"Conozco la ley. Me paso la vida haciendo caso omiso de ella"–, y ahí yo estaba ciertamente influenciado por el cinismo en los films de Leone». De un modo similar, *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, prevista al principio para Clint Eastwood y Sam Peckinpah y titulada ori-

ginalmente *Liver Eating Johnson* (Johnson Comehígados), se había convertido en una obra mucho más moderada a manos de Robert Redford y Sydney Pollack. Ambos films –recordaría Leone que le había dicho Milius– «habían sido escritos pensando en mí». Charlaron sobre Ford y Kurosawa (los directores favoritos de Milius). Y luego, finalmente, llegaron a la idea de que John Milius dirigiera *Érase una vez en América*. Pero Milius no estaba en posición de comprometerse con el film. Según Leone, esto se debía a que «estaba en el proceso de escribir el guion de una historia llamada *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*). A menos que la conversación se produjera muy al principio del desarrollo del proyecto, la razón de que Milius no pudiera comprometerse era en realidad que estaba preparando su segundo largometraje, *El viento y el león* (*The Wind and the Lion*), una visión contemplada a través de los ojos de un niño de las aventuras en ultramar de Teddy Roosevelt[36].

Grimaldi todavía estaba convencido de que el film tenía que ser escrito por un norteamericano, y preferiblemente por uno bien conocido. Finalmente se decidió por Norman Mailer. Un cartel exhibiendo la combinación Leone/Mailer sonaba como un sueño para la taquilla. Mickey Knox, un buen amigo de Mailer, arregló las presentaciones. Leone, un antiguo fan del escritor, se sintió decepcionado en su primer encuentro al oír que Mailer afirmaba que era «una insensatez por su parte abordar un tema como este», un tema que caería como un quimono de cemento sobre la comunidad cinematográfica de Hollywood. Como era alguien que «se consideraba a sí mismo más gánster que judío», parecía saber de qué estaba hablando[37]. Pero Mailer estaba dispuesto a darle un giro al asunto. Se llegó a un acuerdo y, como Leone recordaría más tarde, Mailer «se soltó realmente [...]. Se atrincheró en una habitación de un hotel de Roma con varias botellas de whisky, una máquina de escribir y algunas cajas de cigarros cubanos. 'Enviaba' hojas de papel por debajo de la puerta de su habitación, a medida que las escribía, a mensajeros que aguardaban junto a ella. Y permaneció allí, en aquella habitación, sin salir ni una sola vez, durante tres semanas consecutivas. ¡Podíamos oírle cantar, maldecir y gritar pidiendo cubitos de hielo desde tres manzanas de distancia!»[38]. Luego Norman Mailer y Harry Grey se reunieron en Nueva York. «Fue un encuentro que no tenía precio [...], con el viejo Grey diciendo 'Sí, no, quizá', mientras Norman Mailer representaba el papel de Norman Mailer. Un gran bebedor, un gran hablador, un gran fumador. El viejo simplemente permaneció mirándole todo el tiempo, sin ninguna expresión en su rostro. Luego se puso en pie, se encasquetó el sombrero y salió del bar sin decirle adiós a nadie. Nada más. Ya había tenido suficiente y se volvía a casa.» Mailer escribió parte de su guion en Filipinas, donde estaba cubriendo un combate de boxeo[39].

Tras este interludio, Leone reflexionó: «Lamento decir que [Mailer] sólo dio nacimiento a una versión Mickey Mouse. Mailer, al menos a mis ojos, los ojos de un

viejo fan, no es un guionista de cine». Enrico Medioli tomó el relevo allá donde Mailer lo había dejado y reconoció que «no había nuevas soluciones, nada que uno hubiera podido esperar realmente de Mailer, que es un judío de Nueva York de origen humilde». Franco Ferrini recuerda que «el guion [de Mailer] tenía una construcción incoherente y alucinada en *flashbacks*, con constantes saltos de tiempo que tenían muy poco sentido e impedían que la historia desarrollara una estructura». Grimaldi añade que «lamentablemente, los contactos entre Sergio y Norman Mailer no condujeron a nada bueno. Intenté interrumpir la confección del guion cuando vi lo que estaba ocurriendo, pero puesto que habíamos firmado un acuerdo, Mailer escribió rápidamente un texto que [...] francamente, era muy malo»[40]. El resultado neto, según Leone, fue que la producción «perdió tres meses [...], y decidí que podía arreglármelas y trabajar sin él. Así que volví a mis guionistas italianos». El guion que entregó Mailer «no tenía absolutamente ningún sentido» y Grimaldi, parece, inició una demanda (la primera de muchas en este proyecto) para romper el contrato. Como recuerda Mickey Knox, «al final hubo una auténtica guerra: se negaron a abonar el último pago de Mailer. Mailer ganó el caso, por supuesto, y tuvieron que pagarle»[41].

Esto terminó con el interés de Leone por hacerse con un colaborador norteamericano y se dirigió a dos de los más respetados guionistas del cine italiano: Franco Arcalli (conocido por sus amigos como Kim) y Enrico Medioli. Desde que colaborara en el guion y ayudara en el montaje de *Con Django arriva la morte*, el ex actor Arcalli se había convertido en el montador y guionista de Bernardo Bertolucci en *El conformista* (*Il conformista*, 1970) y *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972). En la época en que estaba trabajando en *Novecento*, la especialidad de Arcalli residía en abordar los guiones desde la perspectiva del lenguaje visual de un montador. El primo de Bertolucci, Giovanni, había presentado a Arcalli al director mientras *El conformista* estaba en preparación, y el trabajo de Arcalli encarriló el film. Acostumbrado a ver el montaje como «un mal necesario», Bertolucci se dio cuenta de que, «con un magnífico montador como Kim, es posible ver materializarse la estructura del film, pieza a pieza»[42]. *El conformista* fue rodada como una narración cronológica; en la versión final empleaba constantes *flashbacks*. Desde 1970 hasta la prematura muerte de Arcalli de cáncer en 1978, él y Bertolucci fueron grandes colaboradores. Durante al menos tres de esos años, Arcalli contribuyó también al «montaje y modelado» del tratamiento gansteril de Leone.

Puesto que la historia incluía varios saltos de tiempo, Leone valoró lo extraordinariamente bien que comprendía Arcalli cómo editar el tiempo y la memoria visual. Él proporcionaría la estructura básica, no tanto como guionista, sino más bien como improvisador que podía hablar durante horas y sugerir ideas a medida que le llegaban. Según Enrico Medioli, Arcalli produjo «el núcleo del film» exacta-

mente de esta forma[43]. Medioli, por su parte, había llegado a especializarse en psicodramas épicos, operísticos, de tiempos perdidos, en colaboración con Luchino Visconti. Su asociación empezó con *Rocco y sus hermanos*, y siguió adelante con *El gatopardo, La caída de los dioses* (*La caduta degli dei*) y *Luis II de Baviera* (*Ludwig*). Y lo que era más significativo para los propósitos de Leone, el guionista había completado recientemente un guion de veinticuatro horas para Visconti destinado a la televisión, basado en la obra de Proust "En busca del tiempo perdido". Como Medioli recordaría en 1983: «Creo que Leone deseaba a alguien que le contradijera. Yo nunca me había implicado antes en un film de acción [...]. Ninguno de nosotros [los guionistas] éramos norteamericanos, ninguno de nosotros era judío, ninguno de nosotros un gánster; pero nos habíamos encontrado con todo ello, filtrado a través del cine antes que a través de la literatura. El hilo secreto que se enrolla a través de la historia es más bien europeo. La sensación de algunos errores cometidos, del engaño, de la traición, de la amargura, del tiempo que se ha perdido definitivamente [...]. El punto de partida para nuestro trabajo era, francamente, un gran amor hacia las viejas películas norteamericanas»[44]. La colaboración de Medioli ayudó a crear un recuerdo de los crímenes pasados. En el guion, cuando Fat Moe le pregunta a Noodles: «¿Qué has estado haciendo todos estos años?», Noodles responde: «Yéndome temprano a la cama», un eco inconfundible de la celebrada primera frase de "Por el camino de Swan", el primer volumen de la magna obra de Proust "En busca del tiempo perdido".

Tras varios meses de trabajo –que Medioli comparó con «la construcción de una catedral»[45]–, Leone, Arcalli y Medioli completaron el borrador de un guion de unas trescientas páginas. Mientras Arcalli trabajaba buscando soluciones prácticas a los juegos de tiempo del borrador, Leone llevó a Medioli a Nueva York para "inspeccionar localizaciones" y presentarle a Harry Grey. Esta vez el hombrecillo se mostró algo más comunicativo, revelando que había estado asociado con un italiano llamado "Frank", que sólo podía ser Mr. Costello. Más aún, «admitió que la única libertad que se había tomado en 'The Hoods' era respecto a Max. En realidad, Max no estaba muerto en absoluto». Ahora con setenta años, según Grey, había sobrevivido gracias a Murder Incorporated, la sociedad anónima de asesinos liderada por Lepke, conocido como "el Rabino", y que todavía aceptaba uno o dos contratos al año para pagar el alquiler. Pero, tal como Leone contaba la historia de Grey, «Max todavía tenía grandes ideas. Así, le propuso a Grey, a sus setenta años, que efectuaran un atraco juntos. La esposa de Harry se opuso seriamente a esta colaboración. Le dijo: 'Si te atreves a hacer esto, a los setenta años, después de todos esos años que te he estado esperando, te abandonaré'. Y así él rechazó la proposición. No tuvo ocasión de lamentarlo mucho, sin embargo, porque unas pocas semanas más tarde vio por la televisión cómo Max era arrestado. Max había intentado el trabajo él solo.

Y como resultado se encontró de vuelta en la cárcel»[46]. Así, la sección de 1968 del film, una fecha posterior al final de la novela y para la cual Leone había esperado «inventarlo todo», poseía ahora también una base autobiográfica: Noodles encontraría al viejo Max, al que *creía* muerto y respecto al cual sufría punzadas de culpabilidad desde hacía treinta años, a través de un noticiario de la televisión visto en un bar en 1968. Y las cuatro cajas de caudales ocultas dentro de cuatro grandes cofres, que en el libro simplemente desaparecen, pasarían a formar parte del deliberado plan de Max de salirse a lo grande de la era de la Prohibición.

Cada vez que Leone visitaba Nueva York por asuntos de negocios aprovechaba la oportunidad de efectuar algunas investigaciones *in situ* por el entorno social de las aventuras de Noodles, hablando con otros veteranos del Lower East Side: «Prostitutas y gánsters siempre consideraron a la gente del cine como miembros de la misma hermandad criminal e incluso como confesores [...]. Y yo los escuchaba para poder captar el aroma del gueto judío. Muy pronto empecé a comprender que un gánster judío, incluso uno muy malvado, podía volverse muy religioso a medida que se hacía viejo. Se envuelve en su religión. Esto le ocurrió a Meyer Lansky, por ejemplo: cuando estaba enfermo, a los setenta años, Lansky decidió renunciar a todo para morir y ser enterrado en la tierra prometida de Israel. Pero las autoridades se lo negaron [...]. Esta realidad me fascinó, porque hacía creíble la actitud de Max al final de mi film. Se ve devorado por la culpabilidad. Siente la necesidad de ser perdonado por su mejor amigo. Esto no sería posible con un italiano [...]. Los mafiosos ridiculizaban completamente la religión. Sólo la utilizaban como pretexto»[47]. Como de costumbre, el cine era tan poderoso como la historia en los recuerdos de Leone, y su comentario sobre Meyer Lansky le debe mucho al personaje de ficción de Hyman Roth (Lee Strasberg) en *El padrino II* (1974). Roth estaba basado muy de cerca en Lansky, que de hecho quiso instalarse en Tel Aviv en 1970-72, pero fue extraditado. Golda Meir pronunció una frase famosa sobre él: «Nada de Mafia en Israel». El film de Coppola, tanto como las investigaciones de Leone por las calles de Nueva York, proporcionó probablemente a Leone la justificación para la crisis de conciencia otoñal de Max al final de *Érase una vez en América*. Puede que incluso impulsara su confianza acerca de los espectaculares e inesperados cambios de tiempo entre los años veinte y los sesenta, que ahora eran un rasgo clave en el guion que había encargado.

Leone había conseguido una gran cantidad de material de fondo de "Murder, Inc.", un libro-denuncia de quinientas páginas escrito por el ex ayudante del fiscal del distrito Burton Turkus con el periodista Sid Feder y publicado por primera vez en 1951[48]. De él extrajo que era al menos posible, aunque fuera muy difícil, eludir tanto la venganza de la Coalición como las investigaciones del FBI. A Leone le encantaba contar una historia en particular: «Hay, en Chicago, dos socios. Uno de

ellos es abordado por la Organización, con la orden de matar al otro. No cuestiona la orden: simplemente va y mata al otro hombre. El plan era que él, tras el asesinato, abandonara su vehículo y subiera a uno de los coches de la Organización, que lo llevaría a un lugar seguro. Sin embargo, lo que ocurre realmente es que, después del asesinato, el hombre sale de su coche y, en vez de entrar en el coche que le está siguiendo, echa a correr a toda velocidad hacia un bosque al lado de la carretera y desaparece. Al cabo de treinta años los gánsters lo localizan de nuevo [...], ¡en el reparto de una película de Hollywood!»[49]. Los dos socios eran, de hecho, de Brookyn. El asesino era Gangy Cohen, la víctima Walter Sage. Tras apuñalar a Sage 32 veces con un picahielos, Cohen echó a correr hacia el interior de los bosques de Catskill y desapareció. Unos poco años más tarde ocurrió que un par de maleantes estaban viendo la película de boxeo *Sueño dorado* (*Golden Boy*), con William Holden y Barbara Stanwyck, y reconocieron a Cohen, que ahora se hacía llamar "Jack Gordon" y hacía el papel de un provocador en la escena de masas en el Madison Square Gardens. No se quedaron a ver el resto de la película, sino que inmediatamente pasaron la noticia a *la tropa.* Los chicos no hicieron ningún intento de contactar directamente con "Gordon", pero tres años más tarde fue arrestado en Hollywood y llevado de vuelta a Nueva York. No es extraño que Leone recordara esta historia de "Murder, Inc.". Al igual que Noodles, un hombre había eludido a la Organización..., aunque sólo fuera por un tiempo[50].

Hay otros detalles históricos de "Murder, Inc." (y de biografías de Rothstein, Schultz y Siegel publicadas en los años cincuenta y sesenta) que acabaron en el guion o confirmaron lo que Harry Grey había dicho y escrito. Lepke y Jacob "Gurrah" Shapiro, en algunos aspectos un prototipo de la relación entre Max y Noodles, se habían conocido de niños mientras intentaban robar de la misma carretilla en una calle del Lower East Side. Había realmente todo un racimo de fumaderos de opio alrededor de la intersección de las calles Doyer, Mott y Pell en Chinatown. En 1931, como parte de una temporada de huelgas, el más influyente sindicato de trabajadores de la confección –el gigantesco Amalgamated Clothing Workers– se dividió en facciones, y gánsters con *schlammers* o tiras de tubo de plomo fueron llamados a ambos lados. Lepke y su banda se vieron implicados, del mismo modo que el jefe sindical Sidney Hillman que, una década más tarde, en una encarnación diferente, se convertiría en el consejero político de Franklin D. Roosevelt para la producción industrial y estaría «muy cerca de la Casa Blanca». Hillman tiene su paralelo en el guion de *Érase una vez en América*: Jimmy O'Donnell. Así pues, una figura política veterana sí podría enterrar su historial, después de todo.

El gánster Pretty Levine convirtió en una especialidad el ir de un lado para otro en un camión de la basura, donde solía echar a veces algún que otro cadáver. Uno

de los lugartenientes de Lansky en los muelles se llamaba Cockeye; un matón de Brownsville llevaba el nombre de Noodles. Benjamin Siegel solía ponerse muy furioso cuando alguien se atrevía a llamarle "Bugsy", una palabra que designa a alguien que no está bien de la cabeza. Exactamente igual que Max. Un boxeador *amateur* reconvertido en gánster, Irving "Puggy" Feinstein, fue apuñalado y atado formando una pelota por Kid Twist Reles, Bugsy Goldstein y Pittsburgh Phil, antes de rociarlo con gasolina y prenderle fuego: cuando terminaron con Puggy sólo eran reconocibles sus zapatos y sus calcetines, unos pocos dientes y su reloj de pulsera. Eso fue la noche del Día del Trabajo de 1939. «Lo que en su momento había sido un hombre –escribió Turkus– era en su mayor parte carbón chamuscado.» Así, el irreconocible cuerpo carbonizado en *Érase una vez en América* –otro aspecto del guion que se le reprocharía a Leone por ser demasiado forzado– tenía también un precedente histórico[51].

Cuando Leone regresó a Roma estaba convencido de que «necesitaba algunos guionistas más» para la parte de la historia situada ahora en 1922 y, así, llamó al prolífico equipo de guionistas de Leonardo (o Leo) Benvenuti y Piero de Bernardi para que desarrollaran el tratamiento y el borrador. Desde 1955 la pareja había colaborado en diecinueve ocasiones. El film que atrajo particularmente a Leone hacia ellos fue uno de sus más recientes trabajos, *Habitación para cuatro* (*Amici miei,* 1975), escrito para el director Franco Rossi: «El tema de la amistad había sido bien manejado por ellos en ese film. Pensé que tenían exactamente el talento adecuado para desarrollar a la perfección todo lo conectado con la infancia de Noodles, Max y los demás [...] Les hablé de mi propia infancia, del Trastevere, de muchos elementos que estaban en el guion que escribí cuando era mucho más joven: *Viale Glorioso*»[52] (también compartieron recuerdos de *Ladrón de bicicletas* y Leone recordó alegremente su propia contribución en el film de De Sica). En total, Leone tenía ahora un equipo de colaboradores que cubrían todos los diferentes períodos de la historia: Benvenuti y De Bernardi para la "infancia" en 1922, Medioli para la Prohibición en los años treinta, y Arcalli (hasta 1978) para los cambios de tiempo, con el propio Leone manteniéndolo todo unido. Él mismo no escribió mucho. Según Medioli, prefería «supervisar de cerca nuestro trabajo: rechazaba, aceptaba, modificaba. Como guionista era el polo opuesto de su enfoque como director. En el guion quería que todo fluyera [...], no deseaba pausas, quizá porque sabía que cuando trasladara la página al celuloide a buen seguro los *tempi* se alargarían». Leo Benvenuti recuerda que «prescindimos tanto del libro como del guion de Norman Mailer [...]. Sergio proporcionó un sentido de grandiosidad que era totalmente irreal pero muy cinematográfico»[53].

Leone incluyó también en su equipo a un joven crítico cinematográfico llamado Franco Ferrini. Ferrini había trabajado como *freelance* en varias revistas especiali-

zadas tras estudiar literatura en la Universidad de Pisa y, en 1971, se le había encargado dedicar todo un número del periódico "Bianco e Nero" a "Leone y el anti*western*". Por aquel entonces Leone estaba montando *Agáchate, maldito*: instaló al joven Ferrini en un apartamento en Roma y le proporcionó acceso a su archivo cinematográfico personal, así como a una moviola para visionarlo. El número resultante fue una disculpa en nombre de la fraternidad crítica por no tomarse lo suficientemente en serio la obra del maestro. Un Leone evidentemente halagado alentó a Ferrini, del mismo modo que había alentado a Dario Argento en circunstancias similares cuatro años antes. Se sintió encantado de ser tomado tan en serio por el Centro Sperimentale di Cinematografia, una experiencia que en Italia no era muy común a principios de los años setenta. Un autor británico, que por aquel entonces estaba escribiendo un libro titulado "Western Movies", fue informado por el ministro de Turismo italiano de que no consideraba que la obra de Leone fuera aceptable como elemento de representación de la cultura de su país.

Ferrini recuerda lo que ocurrió a continuación: «Una tarde, en la que yo estaba probablemente medio borracho mientras Leone me llevaba a casa en su Rolls-Royce marrón, reuní el valor necesario para pedirle que me dejara colaborar en el guion de *Érase una vez en América*, y aceptó. Aquella noche no dormí en absoluto, en parte porque había una manta eléctrica en el apartamento que no sabía cómo desconectar, y eso me hizo sentir un ataque de ansiedad ante la idea de que pudiera convertirse en una especie de silla eléctrica»[54]. El proyecto avanzaba tan lentamente que Ferrini se trasladó permanentemente a Roma desde La Spezia y se estableció como guionista con un "film convencional de detectives", *Poliziotti violenti* (1976), y un par de guiones para la televisión, antes de regresar al proyecto de Leone.

Ferrini empezó leyendo varias historias y novelas de alrededor de 1910 y la época de la Prohibición (incluida la novela de cuatrocientas páginas de Herbert Asbury "The Gangs of New York", publicada en 1972), y estudios sobre la historia judía como el libro de Maurice Samuel "The World of Shalom Alaikem", sobre la vida en un pueblo ruso durante los *pogroms*. También leyó el ensayo de Borges sobre el antiguo gánster de Nueva York "Monk Eastman" (Edward Osterman) en su "Historia universal de la infamia" (1933). Ferrini recuerda que «la sombra de los dos *Padrinos* pesaba fuertemente sobre Leone», y que estaba decidido a evitar los clichés asociados con los gánsters italianos en el cine. Su consejo a Ferrini fue: «No escribas una historia del gansterismo, busca en su lugar su mitología vista a través de los ojos europeos». Recuerda: «Leone siempre nos pedía que enlazáramos una historia con la siguiente, en especial los enlaces entre el presente y el pasado y viceversa. Nos pidió que escribiéramos pasajes de montaje en el guion: los enlaces podían ser asociaciones, traumas, temas musicales o pistas falsas. No quería *flashbacks* arbitrarios; tenían que estar motivados por la acción y explicados visualmen-

te»[55]. El propio Leone recordaba que a Ferrini le llamaron de nuevo para ayudar a pulir «el guion definitivo» en un estadio en el que las ideas principales estaban «ya cocidas». Antes de eso, era un espectador como lo había sido Argento durante las discusiones de *Hasta que llegó su hora*. Pero, según Luca Morsella, en un estadio posterior, «Ferrini fue quien pensó en el trueque de los niños, que se convirtió en un sustituto para algunas largas escenas sobre la huelga y al jefe de policía Aiello: por eso creo que Sergio decidió poner su nombre en los créditos»[56].

Leone todavía distaba mucho de tener un guion de rodaje adecuado, pero por aquel entonces tenía un borrador lo suficientemente elaborado como para ver el camino. Ya había visitado Canadá a finales de 1975, para buscar localizaciones alrededor de Montreal, donde había «más edificios y detalles de los años treinta que en la propia Nueva York. Además, Montreal era la capital de la Prohibición, la mayor parte del alcohol de contrabando pasaba por esa ciudad». Durante el viaje, cenó el 10 de octubre con Pierre Trudeau y declaró formalmente que el rodaje empezaría el próximo mes de mayo. El reparto –dijo– incluiría a Gérard Depardieu como Noodles y a Richard Dreyfuss como Max. Dreyfuss había impresionado a Leone el año anterior con su actuación como un nervioso adolescente judío en *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*. Su interpretación también había sido *notable* antes en *Tiburón* (*Jaws*), en 1975, y Leone incluso tenía agradables recuerdos de su histérico "Baby Face Nelson" en el *Dillinger* (*Dillinger*) de Milius. Al parecer, Dreyfuss se sintió «entusiasmado» con el proyecto. Jean Gabin interpretaría al Max viejo y quizá James Cagney al Noodles viejo. Y habría cameos de algunas de las grandes estrellas de la edad de oro, como George Raft, James Stewart, Henry Fonda y Glenn Ford. Dean Tavoularis, el director artístico de Coppola en los dos *Padrinos*, colaboraría como asesor para asegurar que el film tuviera un aspecto auténtico. También habría un papel importante para el cantante-actor francocanadiense Robert Charlebois (recién salido de *El genio*). Y parte de la historia estaría situada en Canadá[57].

En este estadio los actores franceses todavía seguían formando parte del proyecto, a menos que Leone estuviera simplemente halagando a su distinguida audiencia canadiense. Leone recordaría que James Cagney admitió sentirse «halagado por la proposición, pero me mostró sus temblorosas manos como para advertirme». Así que esa idea no condujo a ninguna parte. Richard Dreyfuss no consideró que fuera el momento adecuado para él de interpretar a Max: según Leone, fue «una gran lástima». Depardieu desapareció del proyecto. Así que Leone anunció que el rodaje se retrasaría más de un año, hasta marzo de 1977. El guion era todavía «inferior al concepto», y había numerosos «problemas materiales». En el festival de cine de Cannes de 1978 desveló *Marco Polo*, pero habló con frecuencia de *Érase una vez en América*.

En octubre de 1981 tenía un guion de rodaje de 317 páginas para un film muy largo, quizás un film en dos partes como *Novecento*[58]. Pero, dada la tendencia general de Leone de "arrastrar los *tempi*" de las palabras escritas al trasladarlas al celuloide, esas dos partes serían ciertamente dos partes muy largas.

El guion empieza en un teatro de sombras chinescas en Nueva York, en diciembre de 1933, donde las marionetas representan una versión del "Ramayana", el mito asiático de la creación. Tres matones entran violentamente y registran con brutalidad al público. El teatro se halla delante de un elaborado fumadero chino de opio, donde yace Noodles, semiinconsciente, aferrando un periódico cuya cabecera dice: «Contrabandistas atrapados por los federales: tres muertos - Una llamada telefónica anónima puso ayer a los agentes federales sobre la pista». Oímos el sonido de un teléfono, que "sigue resonando en la cabeza de Noodles". Mientras contempla el pábilo encendido de una lámpara, vemos una calle nevada donde yacen los cadáveres de Patrick Goldberg, Philip Stein y Maximilian Berkovicz cerca de su estrellado Cadillac. «El rostro de Max parece una hamburguesa mal picada.» Luego vemos –en el mismo pesadillesco monocromo, desprovisto de contraste por el opio– el cadáver de un viejo, tendido sobre la losa de mármol de una funeraria. Noodles y sus tres amigos están jugueteando con el cadáver, con gran disgusto del empresario de pompas fúnebres, y «convirtiéndolo en un muñeco de Groucho Marx de tamaño natural». Luego pasamos a la taberna clandestina de Fat Moe, donde la decoración en blanco y negro pone de relieve «los blancos trajes de noche de satén à la *Harlow de las damas y los negros esmoquins* à la *Cagney de los caballeros». Los amigos de Noodles están bailando y divirtiéndose, pero él está nervioso mientras se levanta y va a la oficina privada. Se dirige a un teléfono y marca un número: la mano del sargento McWillis, en una comisaría de policía, se tiende hacia un receptor. El sonido del teléfono inicia un crescendo y luego se detiene.*

En un muelle abandonado, Sal y Carmine rocían al inconsciente Noodles con gasolina mientras Pasquale enciende una cerilla, la apaga y la lanza a su víctima. «Pensé que eras más duro –dice Pasquale con un fuerte acento italiano–. Nos dicen: "Vigilad a ese, tiene cojones, tiene sesos, ha vendido a sus tres amigos como Judas". Pero te has dopado hasta la punta del último pelo [...]. ¿Quieres rezar el Ave María?» Carmine interviene: «Es judío». «Entonces reza el Ave Jehovah. Luego arderás.» Noodles consigue responder: «Un millón de dólares van a arder conmigo», y persuade a los matones de que lo acompañen a buscar la llave que abrirá el botín. Van a la taberna clandestina de Fat Moe, que tiene un letrero que dice «De luto» colgando fuera, donde Noodles pide una copa. «Haz que sean cuatro. De la reserva especial.» Los ojos de Fat Moe están orlados de rojo mientras sirve las copas. Noodles conduce a los matones a

la oficina privada, mientras un reloj de pie hace ti-tac y contempla cómo se van desplomando los hombres. Las bebidas contenían droga. Tras una violenta lucha, dispara contra los tres, agarra la llave del escritorio y otra llave unida a ella y se marcha. En una estación de metro abre una taquilla, sólo para descubrir que la maltratada maleta que contiene sólo está llena de viejos periódicos. En un cruce en las afueras de Nueva York, Noodles alza el pulgar al conductor de un camión (con un «Felices Navidades y Próspero Año 1934» en él). «Oímos el chirriar de sus ruedas y el pitido de un tren, y la vista al otro lado de las vías se ve bloqueada por la locomotora, el ténder y los vagones [...], vagón tras vagón cargados con coches Modelo T o los que fuera que Ford estuviera fabricando en 1933 [...]. El tren sigue pasando, pero los vagones ya no están cargados con Fords de 1933. Se han convertido en modelos de 1968 de color rosa y turquesa y verde esmeralda, anunciados por un título que llena la pantalla ÉRASE UNA VEZ EN AMÉRICA. El tren desaparece, llevándose su traqueteo consigo, y se alzan las barreras. Pero ya no estamos contemplando el campo abierto. En su lugar vemos una interminable hilera de rascacielos, una Ciudad de Oz de cemento. A la cabeza de la hilera de coches que nos miran de frente en el paso a nivel hay un Chevrolet de 1960. El conductor tiene también sesenta años [...]. Noodles, cuarenta años más tarde.»

Fuera de una sinagoga en la City (verano de 1968), Noodles ve el cementerio Beth Israel siendo arrasado por los bulldozers: está en la calle donde creció «y no ha cambiado con el tiempo». Dentro del edificio, discute con el secretario de la sinagoga (en cuya oficina hay «un brillante cartel publicitario de Israel, y una foto en color de Golda Meir») acerca de una carta que ha recibido, y descubre que los tres cuerpos que está buscando han sido reenterrados en Riversdale. Su nombre –dice– es Robert Williams. Pero en realidad la carta no fue enviada por la sinagoga. Desde una cabina telefónica delante de la taberna de Fat Moe, Noodles establece contacto con su amigo por primera vez en 35 años, y entra en el ahora descuidado local con las palabras «Traje de vuelta la llave de tu reloj». Noodles examina algunas viejas fotografías en la pared, de él mismo y sus tres amigos –Max, Cockeye y Patsy–, y oye la canción que solían cantar, "Amapola", en un rincón de su cerebro. Como atraído por la música, va hacia una pequeña puerta en el fondo de la sala, se sube a una silla y mira a través de una pequeña abertura, «que muy curiosamente parece estar inundada por la luz del sol».

Allá, en un atestado cuarto trasero, vemos a una niña de trece años, «delgada y algo masculina con sus leotardos y sus zapatillas de ballet, bailando al compás de "Amapola" interpretada en un viejo tocadiscos de cuerda Victrolo con bocina». Estamos en 1923 y Noodles, con catorce años («sucio, despeinado, vestido con andrajosa ropa hecha en casa»), está espiando en secreto a Deborah desde encima de una taza de váter mientras ella se cambia de ropa. Pero ella es consciente de su presencia y

«muestra una sonrisa de desdén al tiempo que guarda sus zapatillas en una bolsa». Cuando Deborah se marcha para su lección de declamación, a través del Bar de Gelly («los hombres forman la mayor parte de la clientela del café, hombres con los rostros y el atuendo de judíos ashkenazi de la Europa Occidental»), le pide a su hermano Fat Moe que «eche un poco de insecticida en los lavabos». Noodles la persigue hasta la calle –donde tropieza con Patsy, Cockeye y Dominic, de ocho años– y la agarra por su larga trenza negra. Ella se mantiene firme pese al dolor: «Eres asqueroso, me pones enferma, te arrastras por la pared del lavabo como una cucaracha».

Los cuatro chicos deambulan hasta un puesto de periódicos y, tras hojear algunos ejemplares de la "Police Gazette", le prenden fuego y echan a correr como si les persiguiera el diablo. Luego, en la taberna clandestina de Monkey, eligen a un borracho para desplumarle. El desgraciado tiene un enorme reloj de oro con una cadena y, justo cuando están a punto de despojarle de él, en un callejón sin salida, aparece por ahí Whitey, el policía del barrio. Un carro tirado por un caballo, cargado con desvencijados muebles, pasa también por ahí y, sentado en su pescante, hay un muchacho «jugando a su propio y serio juego del Rey de la Montaña». Es el joven Max y, «como un ángel guardián», consigue de alguna forma hacer subir al borracho al carro y llevárselo. Cockeye saca su pequeña flauta, su flauta de Pan, y toca una alegre minimarcha mientras la decepcionada banda echa a andar calle abajo.

En los escalones de entrada a su edificio, Noodles ve de nuevo a Max. Sube corriendo las escaleras hasta el tercer piso y entra en un destartalado apartamento gritando: «Mamá, tengo hambre». «Entonces come pescado relleno y pan, muchacho», llega la respuesta. Su padre está rezando y su hermano –que parece haber acabado con toda la comida– está dormido en el suelo de la cocina. Hay una refriega, mientras el padre, con un chal de oraciones y sus filacterias, entona en yiddish: «Escucha oh Israel, el Señor es nuestro Dios, el Señor es Uno». Noodles: «Sí, sí, oh Israel, escucha al hombre que le roba la comida de la boca a su propio hijo». La madre: «¡David ben Isaac, honra a tu padre! Eres un chico sin Dios». Noodles: «No, no es cierto. Tengo mi Dios. El dinero, los siclos, la guita». Noodles sale violentamente y se encierra en el lavabo a leer un libro. Abre el cerrojo cuando oye llegar a Peggy y ambos flirtean: «No me gusta hacerlo gratis. Tráeme una carlota rusa con crema batida y te dejaré».

En la escuela primaria, la maestra Miss. Mons está pasando lista: «Aaronson, Aiello, Bernstein, Cochrane, Di Salvo, Fitzpatrick... Katz, Levine, Matriciano, O'Connor, Ramírez...». Max Berkovicz entra en la clase («mi tío acaba de matricularme»). Se muestra muy seguro de sí mismo: «Maximilian Berkovicz, ¿eres de extracción judío-rusa?» «Polaco. Pero nací en América. Viví en el Bronx. Mi padre murió, así que nos trasladamos aquí con mi tío. Tiene una empresa de pompas fúnebres y espero poder ayudarle cuando termine mis deberes [...], aprender y aprender, como diría usted.» Max saca un reloj sujeto al extremo de una gran cadena de oro. Esto enfurece

a Noodles, que tiene una pelea con Max en el pasillo, hasta que el recién llegado dice: «¿Qué estás intentando hacer, matar el tiempo?». Entonces ambos se echan a reír. En una casa de empeños, la banda (con Max) cambia la cadena y el reloj de bolsillo por una vieja navaja de resorte. Tras discutir si hablarle o no a Bugsy de ella (Dominic: «Es el jefe»; Max: «Yo no necesito un jefe»), roban a un transeúnte a punta de navaja, le quitan los pantalones y los zapatos y echan a correr. Max se queda atrás para administrarle al hombre «cuatro perversos e insensatos golpes» y luego los alcanza.

Es el sabbath *y Noodles sigue a Deborah al bar de Gelly, mientras los comerciantes cierran sus tiendas y se encaminan a la sinagoga con sus mejores ropas. Dentro, ella "reza" con él citando* "El Cantar de los Cantares" *del Antiguo Testamento. Deborah remata este poético encuentro diciendo: «Es absolutamente adorable [...], pero siempre será alguien de poca monta. Así que mi amado no es mi tipo, lo cual es una auténtica lástima». La voz de Max les interrumpe («Ven a casa, tu madre te está llamando») y en el callejón, fuera, le dice a Noodles que le ha pasado sus más recientes botines mal adquiridos a "Old Shitzy" Lipschitz. Entonces aparecen el famoso Bugsy y su banda, y golpean salvajemente a los dos muchachos. Noodles se vuelve hacia Deborah en busca de ayuda: «Su rostro está lleno de tristeza, pero no responde y su boca está firmemente sellada». Los dos muchachos entran tambaleantes en la funeraria propiedad del tío de Max para recuperarse. Allá discuten cómo librarse de Bugsy, que «es dueño» de todo el mundo, incluido Whitey el policía. Luego estamos en el bar de Gelly, donde Patsy selecciona una carlota rusa con crema; va a casa de Noodles y, mientras aguarda a que Peggy salga del baño, se sienta en las escaleras y se dedica a comerse la deliciosa torta. Luego Patsy observa cómo Peggy se reúne con Whitey el policía, en el tejado, entre los depósitos de agua y las chimeneas. Va a buscar a Noodles que, con Max, fotografía a Whitey* in flagrante «*con tu kishka en el tochis de una menor». Los dos muchachos persuaden a su "poli irlandés" de que pague a Peggy para que se vaya con ellos –Noodles está demasiado entusiasmado, Max demasiado nervioso para hacer nada– y para que deje de proteger a Bugsy de los federales.*

Detrás de la taberna ilegal de Monkey, Bugsy y su banda supervisan la descarga de un camión lleno de whisky de contrabando, pero de pronto llegan dos coches de la policía y los federales arrestan a todo el mundo, antes de destrozar las botellas e inundar el callejón con alcohol. Max, Noodles y la banda contemplan regocijados la escena desde un tejado al otro lado del callejón. Cockeye saca su flauta y los conduce alegremente, como el Flautista de Hamelin, por la escalera de incendios. En una destilería oculta detrás del almacén de papel de los hermanos Capuano, los muchachos intentan hacerles a los italianos una oferta que no pueden rechazar: «hacer lo que hacía Bugsy». Dominic exhibe su acento italiano para demostrar que es uno de la familia. Los hermanos Al, Fred y Johnny no están interesados, hasta que ven el último invento del muchacho, que evitará tener que echar el alcohol de contrabando por

la borda durante las incursiones de la Guardia Costera. En la Lower New York Bay, el invento demuestra su utilidad, pero Noodles se siente muy trastornado cuando cree que Max se ha ahogado.

En una estación del metro, la banda –«vestida con elegantes abrigos, zapatos brillantes, sombreros, incluso guantes»–, conducida por Max, jura solemnemente poner siempre el cincuenta por ciento de sus beneficios en una maleta de paja. Fat Moe, que no sabe para qué es eso, será el que guarde la llave. Los muchachos se retiran, sólo para toparse con Bugsy..., que le dispara a Dominic por la espalda: «El muchacho se derrumba al lado de Noodles y dice, como sorprendido y disculpándose al mismo tiempo: «Tropecé». Noodles echa a correr, con la navaja en la mano (mientras Max se queda atrás y vigila), y apuñala a Bugsy una y otra y otra vez. Cuando dos policías montados intentan intervenir, apuñala a uno de ellos en el pecho. Max, Patsy y Cockeye dicen adiós con la mano a Noodles mientras este es llevado esposado a la cárcel en un furgón acolchado. Hay una inscripción sobre la portezuela.

1968: La misma inscripción de Isaías 3.25: «Tus hombres caerán por la espada y tu valentía en el combate», puede verse sobre la entrada de un elaborado mausoleo de mármol en el cementerio de Riversdale. Cuando Noodles entra, oye «una música que no ha oído en años», la flauta de Cockeye, difundida dentro del mausoleo a través de dos altavoces. Cuando cierra la puerta, la música se detiene. Es la tumba de Maximilian Berkovicz 1908-1933, Patrick Goldberg 1909-1933 y Philip Stein 1909-1933, y el mausoleo ha sido «erigido al parecer para su eterna memoria por su amigo y hermano David Aaronson - Noodles, 1967». Cuando Noodles tiende la mano hacia una pequeña llave –que cuelga de la «d» de Noodles–, la directora de Riversdale entra en la tumba y le dice que el señor Aaronson «lo dejó todo a nuestro cargo», envió una cinta con la música y pagó a través de un banco extranjero. Se siente preocupada de que el jardinero dejara al señor Williams entrar en el mausoleo cuando no es un familiar.

En la estación del metro, abre la vieja maleta de paja y encuentra «el adelanto de tu próximo trabajo» (había, evidentemente, dos *llaves y dos taquillas). Mientras camina por la calle, aferrando la maleta, un* frisbee *pasa rozando su cabeza..., y la mano que lo atrapa se convierte en la mano de Max cuando toma una maleta de manos de Noodles, fuera de la prisión, el 11 de junio de 1933. Noodles ha cumplido seis años de condena. Max, que va vestido de punto en blanco, está allí para recogerle en un majestuoso coche fúnebre negro («mi tío murió y me lo dejó todo a mí»), completo con una puta –colocada allí en beneficio de Noodles– en el ataúd. Van a la modernizada taberna ilegal de Fat Moe, donde la banda le da la bienvenida, y Peggy aparece como Mae West. Noodles tiene una indagadora conversación con Deborah («De todos modos, has venido a darme la bienvenida.» «No realmente. Todavía vivo aquí [...]. Estoy en el Royal, cada noche a las ocho y media [...]. Puedes ir y espiarme si*

quieres»), antes de acudir a la delicatessen *con un impaciente Max para encontrarse con el entrado en años Frankie Esposito y Joe de Detroit. Frankie: «Están todos ahí, los cuatro jinetes del Apocalipsis. ¿Has visto esa película, Joe?». Joe le ha pedido a Frankie, como un favor, que arregle un robo de diamantes en Detroit, tras el cual las joyas serán llevadas a Canadá para ser exportadas a Amsterdam. Noodles no está convencido, pero acepta con desgana seguir con el plan.*

En la pista del aeropuerto de St. Louis, la banda sube a un avión («Líneas Aéreas Hughes, St. Louis») justo en el momento en que está a punto de despegar. Son recibidos en el aeropuerto de Detroit por un hombre de una compañía de seguros convertido en informador, que les conduce al 112 de la calle 44 en el centro de Detroit y a la joyería Van Linden. Durante el violento robo, Carol –la esposa del hombre de los seguros y secretaria de Van Linden– «se siente atraída hacia aquellos malhechores y su violencia». Noodles acepta llevarla consigo. En la aduana de la frontera con Canadá, los muchachos muestran sus pasaportes: en una «calle de una ciudad de Canadá» pasan las joyas a Joe..., que es tiroteado por Patsy mientras inspecciona el botín a través de una lente de joyero. Uno de los miembros de la banda de Joe escapa del subsiguiente maremágnum y Noodles lo persigue hasta una factoría de limpieza de plumas: el hombre es asfixiado en «un Niágara de plumas» y luego acribillado a quemarropa para mayor seguridad. La banda de cuatro salta del muelle y «se sumerge con el culo desnudo al lago», pero el humor de Noodles cambia bruscamente. Noodles: «Es una buena cosa que no me lo dijerais [...], porque hubiera dicho no. Hubiera dicho sí a matar a Joe por los diamantes..., pero no a trabajar para Frankie». «Frankie es grande. Dirige la Asociación...» «¿Acaso no fuiste tú el que me dijo en una ocasión que no necesitabas un jefe?» Cockeye ha vuelto a subir al muelle y está tocando la pequeña marcha de la banda, «lentamente esta vez, tristemente». Al final de la discusión una lancha a motor se desliza hasta el muelle..., que se convierte en una lancha similar frente a una mansión de Long Island en el verano de 1968.

Mientras un envejecido Noodles permanece sentado tras el volante de su coche, mirando hacia adelante, la lancha estalla en mil pedazos. Noodles toma un periódico, cuyos titulares están rodeados por un círculo en rojo: «Escándalo en el Fondo de Pensiones: El senador Bailey declara ante el Comité». Y escrito en rojo a su lado: «A la atención de Mr. David Aaronson - Noodles». Mientras llegan la policía y los bomberos, nos damos cuenta de que ahora estamos viendo la escena a través de un televisor en el bar de Fat Moe. «Fue sólo por azar –dice el locutor– que el senador Bailey no acudiera a su habitual excursión de pesca...» Luego el locutor entrevista a Jimmy O'Donell, secretario general del sindicato del transporte, que niega cualquier conexión entre "el escándalo Bailey" y su sindicato: «Toda mi vida he luchado como un tigre para mantener a mis muchachos limpios». Noodles: «Sigue diciendo lo mismo de siempre». Cuando otro cliente, un muchacho con un caftán, cambia el canal a uno

que retransmite una vieja película de Bob Hope, nos hallamos de vuelta en 1932 y Jimmy O'Donnell –«veinticinco años o así, con ese pelo rojo y esos ojos verdes que nos gusta considerar rasgos típicamente irlandés»– se está riendo junto con una amplia audiencia de obreros metalúrgicos en huelga, en un espectáculo improvisado. Jimmy da cálidamente las gracias a los artistas por mostrar su solidaridad con los trabajadores, y pregunta al muñeco de un ventrílocuo si puede ver a los policías fuera de la acería: «¡Sí!». «Cuando salgas, pregúntales qué están haciendo aquí.»

Después, Jimmy es llamado por Mr. Fitzpatrick (Fitz) para ser presentado a Max y la banda: Fitz desea usar la influencia de los gánsters en apoyo de la huelga contra rompehuelgas y policías a la vez; Jimmy no está de acuerdo. «Acostúmbrate a ello, colega –advierte Max–. Este es un país en crecimiento. Algunas enfermedades es mejor sufrirlas antes de crecer.» De pronto, dos maleantes (Salvy la Serpiente y Willie el Mono) entran violentamente en la habitación de Jimmy en la factoría y abren fuego con sus metralletas, sin éxito, antes de salir por la ventana. Una sirena señala la llegada del capitán Aiello y sus policías, que afirman estar «del lado del orden público [...], alguien estaba disparando ahí dentro». «¿Quién les ha dejado entrar?», pregunta Jimmy. En este punto, el jefe Mr. Crowning, un hombre corpulento de rostro enrojecido al borde de la apoplejía, se une a la conversación: «Use la razón que le ha dado Dios. Para eso están los sindicatos, no para arrastrar a hombres honestos y trabajadores a huelgas insensatas». Aiello desea marcharse («Mi esposa ha tenido un bebé esta tarde»), y Jimmy, dándose cuenta de que ha perdido el round, *desconvoca la huelga. Noodles, que no puede comprender a Jimmy, se siente aliviado por la forma en que se han resuelto las cosas: «No teníamos nada que ver con ellos».*

En el burdel de Peggy, los muchachos están recogiendo su cincuenta por ciento de los beneficios semanales. Cockeye está inclinado sobre un agujero «en medio de una pared llena de ninfas y sátiros». Noodles anuncia que a partir de ahora el lugar pertenecerá a Peggy, así que no más pagos..., pero ella rechaza la oferta sobre la base de que «todo es tan suave como la seda aquí gracias a que todo el mundo sabe que vosotros, chicos, sois mis socios». Cockeye observa que Carol, la esposa del hombre de los seguros de Detroit, ha aparecido en el Gran Salón; Max la llama. Carol alinea a los cuatro hombres para inspección («Veamos como pica el pajarito») y selecciona a Max como al que ya conoce con «un cierto grado de intimidad». Él es el hombre del que se ha encaprichado ahora. Se desvela que ella acude al salón los fines de semana con su esposo: ella «se ocupa de veinte-veinticinco clientes y su esposo mira a través del agujero».

La fiesta se interrumpe cuando ven a Sharkey, un congresista que está ejerciendo presión sobre el negocio de Peggy, entrando en el salón. En uno de los dormitorios del burdel, Sharkey pregunta si «vamos a echarles una mano a esos chicos que están en huelga ahí fuera». Les dice que los rompehuelgas, con la protección de la policía, han

entrado en la fábrica –lo mismo en Newark– y ofrece arreglar un pago si la banda acepta proteger a los trabajadores («¿Quién nos va a pagar?» «No necesitáis saber quién, sólo necesitáis saber cuánto»). Sharkey hace hincapié en que «el futuro se halla en el sindicalismo y en la felicidad del obrero». Noodles ve las cosas de una forma más simple: «Todo lo que tenéis que hacer es libraros de ese tonto del culo de policía». Sharkey: «Tenemos que pensar en los grandes intereses económicos. Acabamos de aprobar una ley para hacer las cosas más fáciles a los sindicatos a nivel nacional. No deseamos tentar demasiado nuestra suerte». El jefe de policía ha sido comprado *por el jefe Crowning con quinientas acciones de la Anaconda Copper, como regalo de cumpleaños para su hijo recién nacido, Vincent Aiello junior. «Todo lo que le importa es su familia.»*

Corte al ala de maternidad de un hospital, donde los muchachos –vestidos como médicos– cambian los bebés de sitio, mientras Patsy intenta mantener el control de adónde ha ido exactamente cada cual. En una habitación privada del hospital, Mr. y Mrs. Aiello y sus seis niñas pequeñas –«Chicas, tenéis que aprender que, después de mí, el jefe de la casa es el bebé»– se sienten desolados al descubrir que la tarjeta identificadora con el nombre de Vincent se halla ahora puesta en una niña.

Noodles telefonea al jefe de la policía desde la taberna de Fat Moe y le dice que para descubrir en qué cuna se encuentra su bebé ahora tiene que dejar tranquilos a los huelguistas. Después de que Noodles haya colgado, Patsy admite que con todo el alboroto ha perdido la cuenta, pero que le parece recordar que los números pares eran chicos...

En la acería, los rompehuelgas son llamados tras el cordón de la policía, ante la gran alarma de Crowning (sin mencionar a Salvy la Serpiente y Willie el Mono). Fuera, los huelguistas, liderados por Jimmy y Fitz, se preparan a volver dentro. Jimmy dice a los trabajadores que «podemos sentirnos orgullosos de que hemos llegado donde estamos por nuestros propios esfuerzos». Los cuatro mosqueteros han llegado a la escena. Noodles: «¿Lo sabe *él?». Max: «Seguro que lo sabe. Pero no quiere que ellos lo sepan». Mientras Max y los otros se unen a los huelguistas, Noodles se retira para acudir aquella noche al teatro. «Todo el reparto está en el escenario durante el gran final, apoyando a la estrella del espectáculo [...], Deborah.» En la entrada de artistas, Noodles –«elegante como un jefe de camareros»– comparte unos cuantos chistes malintencionados sobre gánsters judíos y mafiosos con el chófer, también judío, en su Rolls-Royce de alquiler. Deborah sale por la entrada de artistas: «¿Llevas mucho tiempo esperando?» «Toda mi vida.»*

El Rolls les lleva a un elegante restaurante al lado del mar: ha sido abierto, fuera de temporada, especialmente para Noodles, y el desierto comedor está lleno de suntuosa vulgaridad. Se siente seriamente fuera de lugar en aquel ambiente, mientras que Deborah conoce evidentemente todos sus entresijos. Noodles dice que ella está

empezando a sonar «exactamente igual que Max». Bailan un suave vals. En la playa, fuera, tendidos sobre una enorme alfombra persa, Deborah anuncia bruscamente que al día siguiente se marcha a Hollywood. «Tenía que verte de este modo para decírtelo.» En el camino de vuelta a Nueva York, el otro lado de la naturaleza de Noodles se apodera de él y la viola brutalmente, en una mezcla de angustia y desesperación. El coche se detiene con un chirriar de ruedas. El chófer recrimina su acción a Noodles y se lleva consigo a Deborah, dejando a Noodles solo en medio de la noche. En una taberna clandestina de la Calle 52, un borracho y desgreñado Noodles conoce a la pechugona Eve, que intenta consolarle. Él le da un billete de mil dólares. En la habitación del hotel de Noodles, evidentemente su residencia, se va a la cama con "Deborah", pero pierde el sentido. En la estación Grand Central la auténtica Deborah –«luciendo elegante y pálida»– termina su café y se dirige al andén. Noodles, aún con sus ropas de la noche anterior, mira a través de la ventanilla de su vagón. «Ella baja la cortinilla y lo saca para siempre de su vida».

En la oficina de la taberna de Fat Moe, Noodles ve a Max sentado en una enorme silla dorada, con el resto de los muchachos a sus pies. Carol también está allí. «Es un trono. Perteneció al rey de Rumania», explica Max. Se deduce que el sindicato les ha pagado generosamente por los servicios prestados durante una batalla entre bandas, mientras Noodles estaba fuera de vacaciones. A Noodles le molesta que no contactaran con él. «Lo hicimos –dice Max–. Cockeye te encontró en el Chink's, tan lleno de yerba que ni siquiera lo reconociste.» Cockeye: «Me llamaste Deborah.» Noodles ridiculiza a Carol, pero descubre con disgusto que ella y Max son ahora pareja. Max contraataca defensivamente: «¡No me importa una mierda ella, y tú lo sabes!». La tensión aumenta, rota por la repentina e incontrolable risa de Noodles. Carol se marcha, sin decir una palabra, cuando suena el teléfono. Es Jimmy, que llama desde un drugstore *del centro: «Voy a necesitaros esta noche, chicos.» Un coche negro se detiene a su lado, y aparecen Salvy y Willie con una ametralladora.*

En el hotel Plaza, Crowning informa de los acontecimientos a un magnate desconocido, luego se marcha flanqueado por Salvy y Willie. Mientras cruzan la Calle 59, los dos matones son tiroteados por Noodles y Max. En una suite *del hospital, la banda –más Sharkey– celebra la victoria de los trabajadores. Brindan por el más reciente líder del sindicalismo norteamericano, Jimmy O'Donnell. Sharkey habla del final de la Prohibición y sugiere que la banda se traslade al negocio del transporte...: cientos de vehículos controlados por una organización nacional y apoyados por un poderoso sindicato de camioneros. Noodles no se siente impresionado. «Llevarás contigo el hedor del Lower East Side hasta que mueras», se burla Max. Noodles contraataca: «¿Dónde creciste tú, jodido? ¿En Oyster Bay? Me gusta ese hedor, Max, viejo compinche». Sharkey le cuenta a Max que lleva encima un terrible peso; Noodles se marcha para unas vacaciones al sol. En el pasillo del hospital, Noodles entra en la*

cabina de un ascensor en el momento en que Frankie, "el jefe de la Mafia", sale de otra. Eve entra en el mismo ascensor que Noodles y acuerdan reunirse aquella noche en el hotel Fortune. Allí, Noodles le entrega una caja que contiene una docena de sujetadores de encaje. Eve deja caer desafiante su sujetador sobre las rodillas de Noodles «junto con dos grandes rellenos de espuma». «Mentirosa», dice él mientras se van a la cama juntos. Max abre la puerta del hotel de una patada, vestido con un ostentoso traje de verano y aferrando una caña de pescar. Carol está con él, vestida de "blanco virginal". Al parecer, todos van a ir a la playa. En una atestada Miami Beach, un vigilante de la playa se deja caer a cuatro patas y desentierra una botella de la arena: al fin puede beber en público. Los titulares de un periódico dicen: «La ley Volstead revocada; la Prohibición termina en diciembre». Noodles: «Ya lo tenemos ahí. Estamos sin trabajo». Max (furioso): «Tendremos otras prohibiciones para mantenernos ocupados». Mientras las chicas hablan de dinero, Max dibuja en la arena un imagen del Banco Federal de Manhattan en el 18 de la Quinta Avenida. «¿Estás loco?» «No digas eso, Noodles. No digas nunca eso.»

Corte al porche acristalado de una residencia de ancianos en 1968, donde Carol está tendida sobre una chaise longue. *Piensa que Noodles podría visitarla después de todos esos años para hablar de Eve: «Oh, cómo aguardó, pero tú nunca apareciste [...]. Cerró las ventanas y echó la llave a la puerta, y nadie se molestó en comprobar. Estuvo ahí dentro todo el tiempo, con sus pequeñas cápsulas [...]. No fue nadie al funeral excepto yo». Arriba de las escaleras, Carol pregunta si Noodles se siente «culpable» por haber matado a Max. Y revela que, de todos modos, estaba mejor muerto porque «tenía la sífilis». Si ya no estaba loco, pronto lo hubiera estado.*

Corte al Banco Federal en 1933, donde Max y Noodles –vestidos como obreros de una empresa de limpieza industrial– examinan «la enorme madriguera del edificio». Hay policías por todas partes. «Es un suicidio», observa Noodles. De vuelta en el local de Fat Moe, se desarrolla una discusión monumental. Max se sienta en su trono y acusa a Noodles de volverse blando. Noodles le mira de la forma en la que miraría a un loco. Cuando él y Eve entran en su hotel, Carol sale y le pide a Noodles que suba al coche. Le dice que planea contárselo todo a la policía y sugiere que Noodles meta a Max en la cárcel, «sólo el tiempo suficiente para que abandone la idea». Max sabe ya que Noodles ha tomado en consideración la idea de informar sobre él: «Te conoce de pies a cabeza». En la taberna clandestina de Fat Moe, Noodles le dice a Eve que tiene que salir con «nuestro último cargamento», antes de que termine la Prohibición. Ella dice que le esperará levantada, pero él responde: «No voy a volver a casa esta noche..., ni mañana. Pero quiero que me esperes.» Mientras toca la banda, Max brinda por el final de la taberna clandestina de Fat Moe y bebe con los muchachos «por nuestro último cargamento». Noodles alza reacio su vaso, entra en la oficina privada y telefonea a la Comisaría 22. Tras haber dado su información, Max entra

en la oficina y acusa a Noodles de «volverte gallina porque no tienes los cojones necesarios». «Estás realmente loco, Max.» Max alza la culata de su pistola y golpea fuertemente con ella la cabeza de Noodles.

De vuelta a 1968, al dormitorio de Carol en la residencia de ancianos, donde se está haciendo oscuro. Le está diciendo a Noodles que en realidad Max deseaba morir: «No deseaba terminar en ningún hospital. Deseaba morir en el trabajo, con una pistola en la mano. Así que nos hizo pensar deliberadamente en entregarle a la policía». ¿Y qué hay de Patsy y Cockeye?, pregunta Noodles. «Le importaban ambos un pimiento..., pero no quería verte implicado en el suicidio.» A la palabra «suicidio», cortamos a Deborah en el verano de 1968, interpretando a Cleopatra en la escena de la muerte de la tragedia de Shakespeare. Después del espectáculo, Noodles la visita en su camerino: ella lleva todavía su maquillaje, que es como una máscara kabuki. «Es como si estuviera escrito para ti: 'La edad no puede marchitarla'» Mientras ella se desprende de su maquillaje, Noodles pregunta si aceptaría una invitación a una fiesta la noche siguiente, en casa del senador Bailey en Long Island. Él está convencido de que ella conoce a Bailey. Un joven llamado David golpea la puerta: «Todavía no estoy preparada..., espera fuera», dice Deborah. Se muestra muy reticente a hablar de nada que tenga que ver con el senador Bailey. Noodles: «¿Por qué no te atreves a decirme que eres su amante..., que llevas viviendo con él quince años?». Deborah: «Todo lo que tenemos tú y yo son unos cuantos recuerdos. Si vamos a esa fiesta, ya ni siquiera tendrás eso». Cuando Noodles abandona el camerino, ve, en el trono de Cleopatra, la imagen de Max: «Max como era hace treinta y cinco años [...], aunque su pelo rubio llega ahora hasta sus hombros». «Es el hijo del senador Bailey. Es David..., se te parece.» No queda claro si el muchacho es de ella.

El senador, Max («mucho más cambiado por los años que Noodles») observa su fiesta desde una ventana de arriba que da a su elaborado jardín junto al mar. Los invitados a la fiesta circulan «con la consciente satisfacción de los muy, muy, muy ricos», Deborah y David entre ellos. Max se da la vuelta y cruza su estudio panelado en roble. Jimmy O'Donnell está sentado en un sillón de brazos, con un bastón a su lado. Una pared de monitores de televisión proporciona a Max atisbos de cómo se desenvuelve su fiesta. Jimmy celebra su gesto de valentía en medio de la investigación federal. Max acusa al sindicado de Jimmy de intentar destruirle. «Todo lo que deseamos –responde– es que devuelvan treinta millones de pavos a los fondos de pensiones.» Max afirma tensamente que ha estado invirtiendo dinero del sindicato durante veinticinco años; Jimmy le recrimina a su vez por su abortado plan de «invertir en ese loco emperador africano y su espectáculo de marionetas». Max agarra a Jimmy por las solapas: «Ahora no podrías golpear ni a un viejo tullido, ¿no crees?», pregunta el jefe del sindicato. «Quizá uno de tus distinguidos invitados pueda salvarte el culo, Max.»

Después de que Jimmy se marche, Noodles es conducido al estudio por el mayordomo. Se sienta en un gran sillón de brazos de piel y se dirige constantemente a Max como 'Mr. Bailey'. Max habla de la maleta y el adelanto del pago para el próximo trabajo. «¿Usted, Mr. Bailey? –dice–. No he tenido una pistola en mi mano desde hace no sé cuánto tiempo. Mis ojos ya no son lo que solían ser, ni siquiera con las gafas puestas...» Max se muestra impaciente: «Corta la comedia, Noodles. ¡Ya estoy muerto! Tú sabes eso. No llegaré vivo a la comisión de investigación. Te hice venir aquí para esto..., para saldar las cuentas entre nosotros».

Empuja una pistola hacia Noodles, a través de la superficie brillante de la mesa. Noodles se la queda mirando, como si «hubiera salido de la nada, o quizás hubiera salido de su profunda fuente de nostalgia y pesar, alegres imágenes que brotan como flores»: a los compases de la música de la flauta de pan de Cockeye, vemos a Max llegando en la furgoneta, los dos en el asiento de una noria en una feria, Max conduciendo entre los globos de colores en la Lower New York Bay, luego un cadáver desfigurado hasta el punto de ser irreconocible tendido en la acera en medio de la nieve. Noodles alza la vista: «No sé de lo que está usted hablando, Mr. Bailey. No me debe usted nada». Max: «Te robé toda tu vida; he estado viviendo en tu lugar. Lo tomé todo de ti: tu dinero, tu chica..., ¿qué es lo que estás esperando?» Noodles: «Este es mi lado de la historia... Hace muchos años intenté salvar a un amigo mío denunciándolo. Era muy buen amigo. Las cosas fueron mal para él y para mí». Abre una pequeña puerta encajada en el panelado de madera (Noodles ha pensado siempre que abandonaría la vida por la puerta lateral). «Espero que la investigación le sea favorable... Buenas noches, Mr. Bailey», dice.

En una calle lateral cerca de la casa del senador se pone en marcha el motor de un enorme camión de la basura. Noodles ve a un hombre en la acera vestido de etiqueta, que «parece ser Max». Cuando el camión pasa junto a Noodles, el hombre desaparece. «Es como si hubiera sido borrado por la noche [...]. En la parte de atrás [del camión], las grandes fauces se abren y los mellados dientes trituran a un ritmo lento y firme al ritmo de la velocidad del vehículo.» Pronto todo lo que Noodles puede ver son dos reflectores rojos sobre las ruedas traseras. Los reflectores se convierten en los faros de un viejo Ford, lleno de gente que va a una fiesta «llevando ropas de principios de los años treinta». Otros dos coches de la misma época pasan por su lado: «Un puñado de borrachos, parece, disfrazados con ropas que hallaron en el desván». Una mujer en el último coche arroja una botella por la ventanilla. mientras Noodles oye un crescendo de música, bocinas y voces. Estamos en el Chinatown de Nueva York, el 3 de diciembre de 1933, la noche en que la Prohibición llegó a su fin, y la calle está llena de frenéticos celebrantes. Noodles está sin afeitar y lleva el periódico que anuncia la muerte de sus amigos. Se desliza al interior del fumadero de opio, cruzando el teatro de sombras chinescas donde Rama y Ravana, en silueta, representan su lucha

del bien y del mal tras una pantalla en blanco. Arriba, inhala una profunda bocanada del largo tubo de una pipa hasta sus pulmones. «El humo es áspero y cauterizante. Borra recuerdos, luchas, errores..., y el Tiempo.»

Érase una vez en América tenía todas las probabilidades de ser un film realmente muy largo, proporcionando a la imaginación de Leone todo el tiempo y el espacio necesarios para recrearse. También tenía todas las probabilidades de ser un film muy caro, considerando su procesión de escenarios. Y si el público esperaba personajes a quienes apoyar, iba a hallarse con una sorpresa: porque el personaje principal en esta historia se había convertido en el propio tiempo. La culpabilidad era más importante que la venganza, la introspección ya no era un signo de debilidad, las relaciones –por primera vez en el cine de Leone– importaban realmente y la violencia era desagradable. Este iba a ser finalmente un film "personal", el producto de quince años de inversión emocional. Pero cuando Alberto Grimaldi leyó el guion escribió inmediatamente una larga carta a Leone enumerando lo que veía como problemas más grandes: «Demasiado largo [duraría cinco horas]; los distribuidores norteamericanos cortarán forzosamente dos horas; el protagonista Noodles es demasiado negativo para el público norteamericano: viola a una mujer y mata a la gente sin razón, lo cual hace que esos actos aparezcan como inaceptables [...], de modo que o el guion se rehace, o yo no lo produciré»[59].

El guion de octubre de 1981 se desviaba de la novela original de varias formas interesantes. Había un sexo más explícito; la sentencia de prisión de Noodles era de nueve años, y no de dieciocho meses; había toda una secuencia nueva situada en la Lower New York Bay; una taquilla en el metro reemplazaba las cuatro cajas fuertes dentro de cuatro arcones; la escala de tiempo de las primeras escenas había sido comprimida de 1913-33 a 1922-33. La subtrama del casino desaparecía, los trabajadores de los ascensores se habían convertido en trabajadores metalúrgicos y Ferrini había puesto el toque de humor en el ala de maternidad. Muy llamativamente, los indicadores visuales del paso del tiempo, en la forma de mensajes al director artístico, eran presentados con considerable detalle..., y en muchos casos se habían convertido en algo más significativo que el diálogo. Había mucha más base sociológica en el guion que en la novela, pero todas las referencias a criminales reales (notablemente Frank Costello) habían sido cercenadas, en línea con la firme creencia de Leone de que los actores que interpretaban famosas figuras históricas tendían a aparecer como figuras de cera: una distracción innecesaria para el público, y una barrera para la identificación con los personajes. La homofobia de Noodles (fuertemente presente en la novela, en una serie de escenas en los baños turcos de Lutke y en el Eden Garden Club, donde el director es una ridícula reina del *music-hall*)

se había convertido en una frase recurrente de Max acerca de «recibir por el culo». Las secuencias de la infancia incluían ahora varios recuerdos de las propias experiencias de Leone en el Trastevere, cortesía de *Viale Glorioso*. La escena más hermosa del film, en la que Deborah conduce a Noodles a través de "El Cantar de los Cantares", era un nuevo añadido. Pero para las secciones relativas a 1922 y 1933 el guion había sacado la mayor parte de sus grandes ideas de "The Hoods". El cambio más significativo, aparte los juegos con el tiempo y el mayor protagonismo de la *memoria* y la relación de Noodles con toda la narración, fue la eliminación de todas las referencias explícitas a la historia norteamericana.

En vez de ello, la reelaboración inconsciente por parte de Harry Grey de los clichés cinematográficos se convirtió en un homenaje total al Hollywood de la época de preguerra, «el tipo de cine –como lo expresó Leone– que *me* obsesionaba». Los guionistas habían estructurado toda la sección moderna de la historia como si fuera el *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*) de Orson Welles contado de nuevo como una epopeya de gánsters. Mientras Noodles busca su Rosebud –el reloj de oro, que simboliza la revelación de que Max todavía está vivo, a través de otros iconos de la infancia como la llave y la vieja y estropeada maleta que abre–, reúne las pruebas, como un veterano periodista de investigación, que le proporcionan la endurecida residente de un asilo de ancianos (Carol en lugar de Jed Leland), un leal y retraído ayudante (Fat Moe en lugar del igualmente leal y retraído Bernstein), una ex cantante de vodevil convertida en actriz clásica (Deborah en lugar de Susan Alexander) y un multimillonario magnate norteamericano cuyos métodos cada vez más despiadados lo han aislado del resto de la humanidad (el secretario Bailey en lugar de Charles Foster Kane). El mausoleo se parece a la Thatcher Memorial Library, hay un *picnic* en Florida y el *flashback* clave tiene lugar en la nieve. Como *Ciudadano Kane*, el guion está construido como un intrincado puzzle. En las secciones de 1922 y 1933 había ahora referencias a los Hermanos Marx (el *flashback* a Groucho en las pompas fúnebres), Shirley Temple (el baile de Deborah), *El chico* (*The Kid*) de Charlie Chaplin (el incidente de la carlota rusa), Busby Berkeley (la actuación de Deborah en el escenario del teatro musical) y Valentino (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* [*The Four Horsemen of the Apocalypse*]).

Leone solía argumentar que en algunos aspectos el personaje de Noodles «se parecía a cierto hijo de un cirujano veterinario llamado Valentino», y en un momento determinado había «una escena en un cine, donde los gánsters roban joyas a los fans de Rodolfo Valentino sin que nadie les moleste»[60]. Pero las citas clave proceden del género conocido como "películas de gánsters", desde *The Musketeers of Pig Alley* de D. W. Griffith en 1912 hasta *Los sobornados* (*The Big Heat*) en 1953, desde la primera generación de maleantes lobos solitarios hasta la era de los grandes negocios y el Sindicato. Leone había venido no para alabar el género, ni siquiera

para enterrarlo, sino para explorar la película de serie "B" que se desarrolla en la cabeza de Noodles, y que da forma y significado a su confusa existencia en el día de hoy. Al mismo tiempo, el director se estaba sumergiendo en sus propios recuerdos culturales. Buena parte de los artificios narrativos del "cine de gánsters" eran puestos en evidencia; pero esta tenía que ser «una historia de gánsters sin gloria», a través de la cual el personaje central discurre como un sonámbulo. El recurso que enmarca la historia –donde las sombras chinescas representan el "Ramayana"– situaría esas citas dentro de una exploración del propio mito, que transmitiría las contradicciones y complejidades de la vida cotidiana, y de cómo Noodles anhela la seguridad que esta puede proporcionar. En cierto sentido, los aderezos del género eran un ardid, como Leone insistía en señalar: «No es un film sobre gánsters. Es un film sobre la nostalgia hacia un cierto período y un cierto tipo de cine y un cierto tipo de literatura»[61].

Sin embargo, las *referencias* estaban ciertamente ahí: desde el teatro chino (*La dama de Shanghai* [*The Lady of Shanghai*, 1948]) pasando por el asesinato bajo contrato (*Código del hampa* [*The Killers*, 1946]), hasta el gánster que visita los barrios de su niñez (*Ángeles con caras sucias* [*Angels with Dirty Faces*, 1938], *Dead End*, 1937); con un protagonista que siente nostalgia de los anárquicos primeros días (*El último refugio* [*High Sierra*, 1941]) y el otro que se vuelve cada vez más megalomaníaco (*Al rojo vivo* [*White Heat*, 1949]) y ambos enfrentados a un complicado nuevo mundo de sindicatos y políticos (*Bullets or Ballots*, 1936). La maleta en la estación del metro recordaba *Una vida marcada* (*Cry of the City*, 1948) y *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956); la relación de Noodles con Deborah se parecía a la de Eddie Bartlett con Jean Sherman en *The Roaring Twenties* (1939), y la llegada del viejo Noodles a la fiesta del senador Bailey en Long Island era como un reflejo de la llegada del sargento de policía Bannion a la opulenta mansión de Mike Lagarna, jefe del sindicato del crimen, en *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953). El cambio de los bebés («Somos como el Señor Todopoderoso») traía ecos del ciclo *moral* de los films de gánsters de mediados de los años treinta, donde eran exploradas las raíces del gansterismo (naturaleza o educación). La misoginia de la banda, que se comportaba como una pandilla de chicos pequeños obsesionados con sus penes, pertenece a una larga tradición: desde Tom Powers presionando un pomelo contra el rostro de Kitty (*El enemigo público*, 1931) hasta Vince vaciando una cafetera de filtro sobre el rostro de Debbie en *Los sobornados*. La inscripción «Tus hombres caerán por la espada» era una variación del principio de *Hampa dorada* (1930): «Porque quienes tomen la espada perecerán por la espada» (Mateo 25.52). Y así sucesivamente.

Pero *Érase una vez en América* no se ocuparía de la ascensión de los gánsters desde la miseria a la opulencia, o de carismáticos hombres de acción, excepto al nivel

de fantasía. El film se ocuparía principalmente del intento de Noodles de extraer algo de sentido a su vida reuniendo sus recuerdos, a la manera de quien reconstruye un puzzle, y de su fracaso en conseguirlo. Como la propia memoria, la historia estaría llena de los audaces saltos y cambios de registro que Leone había pedido a sus guionistas que realzaran. Como la niña pequeña en la historia de Isaac Bashevis Singer, que dice que le gustan los relatos en los cuales alguien dice: «Y de pronto...». Desde los modelos Ford de 1933 que viajan en un tren hasta los modelos de 1968 en rosa, turquesa y verde esmeralda; desde el viejo Noodles mirando a través de un agujero en la pared detrás del comedor del local de Fat Moe en 1968 hasta el joven Noodles espiando a Deborah en 1923; desde la inscripción sobre la puerta de una prisión en 1924 hasta la inscripción sobre un mausoleo en el cementerio de Riversdale en 1968; desde Noodles esquivando un *frisbee* bajo los puntales de cemento del tren elevado en 1968 hasta Max dándole la bienvenida fuera de la prisión en junio de 1933; desde una lancha a motor y una pala mecánica a vapor en un lago canadiense en 1934 hasta la explosión de una lancha a motor y un camión de la basura frente a una mansión de Long Island en 1968; desde un televisor mostrando una vieja película de Bob Hope hasta un agente sindical reaccionando a un espectáculo para entretener a los obreros metalúrgicos en huelga en 1932; desde Miami Beach en 1933 hasta el porche de una residencia de ancianos en 1968; desde el dormitorio del piso de arriba hasta el Banco de la Reserva Federal en 1933; desde la oficina privada detrás de la taberna ilegal de Fat Moe hasta el regreso a la residencia de ancianos en 1968..., desde donde, a la palabra «suicidio», la acción cambia a una representación de *Antonio y Cleopatra*; desde la oficina panelada en roble del senador Bailey pasando por el Lower East Side en 1923, hasta Coney Island y una calle de Westchester en 1933, y de vuelta a la oficina en 1968; desde un camión de la basura –sin transición– hasta la costosa orgía de una fiesta de fin de la Prohibición y de vuelta al fumadero de opio donde empieza la historia, y donde Noodles sabe ahora que su acto de traición fue en sí mismo una ilusión de la memoria.

La traición de Noodles y su retirada al fumadero de opio formaron siempre el núcleo de la historia, y en el guion de 1981 se presenta ya la posibilidad de que toda la saga haya ocurrido únicamente en la cabeza de Noodles en ese preciso momento. Eso podría explicar por qué tan poca gente en la sección de 1968 parece haberse movido de donde estaba en 1933; y por qué Noodles simplemente interactúa en su futuro con la gente que ya conocía de su pasado. Es como si el tiempo se hubiera inmovilizado cuando el reloj de pared se paró, sólo para ser reactivado por el hombre que trajo de vuelta la llave. Por supuesto, si las secuencias de 1968 son proyecciones de la imaginación de Noodles, entonces, ¿cómo explicar los televisores, los coches, el mausoleo de alta tecnología y todo lo demás? Sin embargo, la ambigüedad estaba ahí, recordando el *A quemarropa* (1967) de John Boorman, donde el

relato de la venganza de Walker (Lee Marvin) puede que sólo sea una agradable fantasía cuando es dejado por muerto en el desierto Alcatraz. Leone, un fan del film de Boorman, apoyó esta interpretación: «El opio puede crear visiones de futuro [...]. En lo que a mí se refiere, es posible que Noodles nunca abandone 1933». Y precisa: «Quizás esta sea la primera vez que un film termina realmente en un *flash-back*. Todo podría haber sido un viaje de la imaginación». Fuera lo que fuese lo que los críticos desearan hacer con la afirmación, Leone no se dejaría atrapar: «El film ofrece una doble lectura. Digo eso aquí y lo niego ahí [...]. Ciertamente, en 1933, Noodles está ya moral y materialmente muerto»[62].

Si esta lectura es correcta, la historia sería completamente circular y autónoma como experiencia cinematográfica. Incluiría algunas imágenes y temas de obras anteriores de Leone: un cementerio (esta vez siendo cavado, otro símbolo de la memoria), un ataúd, un cronómetro, una referencia a Judas, la amistad y la traición de dos amigos, la muerte de un niño pequeño, un personaje que toca un instrumento musical, el dibujo de un banco en la arena (como el modelo de El Paso de Indio), la ambición de toda una vida de robarlo (como Juan y Mesa Verde), un énfasis característico en cómo los personajes principales entran en escena (Noodles siempre prefiere la puerta lateral; Max entra por la puerta delantera; las entradas son mostradas generalmente como caídas retardadas), la repetición de consignas y epigramas, la llegada de un tren al principio. La escena en la que Noodles contempla a sus compañeros muertos en el tren es similar a la escena en la que Sean mira al pelotón de fusilamiento en *Agáchate, maldito*. La historia hasta incluía ecos del diálogo de *Hasta que llegó su hora*. «Ahora no podrías golpear ni a un viejo tullido, ¿no crees?», pregunta Jimmy en 1968 (una referencia al líder sindical Jimmy Hoffa, que desapareció misteriosamente después de que un camión de la basura fuera visto durante varios días a la puerta de su casa), que es casi exactamente lo que Mr. Morton le dice a Frank. Y, en una nueva versión del discurso de despedida de Frank a Armónica justo antes del arreglo de cuentas, Max le dice a Noodles: «Lo tomé todo de ti: tu dinero, tu chica..., ¿qué es lo que estás esperando?». Todo lo que hizo de él un gánster le ha sido arrebatado. Sólo que esta vez no habrá arreglo de cuentas hasta la muerte (normalmente Noodles elude las confrontaciones potencialmente perturbadoras «yendo a nadar»), del mismo modo que no habrá héroes y villanos icónicos y ninguna resolución de conflictos emocionales a través de la violencia. Cuando Max le ofrece a Noodles su pistola, el hombre injuriado la rechaza. «No matas tus propios recuerdos», diría Leone. Toda la historia es acerca de posponer..., posponer las respuestas inmediatas, posponer el juicio de los personajes, posponer la gratificación que al final nunca llega.

Ni siquiera queda claro en el fundido final si Max se ha arrojado al camión de la basura; el hombre de pie en la acera en traje de noche simplemente *parece ser Max*.

Leone insistió en la ambigüedad, «puesto que es todo el mundo que Max ha edificado el que merece ser arrojado al cubo de la basura de la Norteamérica de hoy. Ya no se trata de una cuestión individual»; quizá Noodles esté viviendo todo lo que *desea* ver tras la muerte de sus amigos: una razón para el ambiguo final. Definitivamente, no es Max quien desaparece. *Alguien* desaparece. Para Noodles, ese alguien es Max[63].

Así, la imagen de la Norteamérica moderna de la historia sería una historia de sueños *no* hechos realidad: la promesa del Oeste es algo del pasado y ha cedido el paso a la corrupción en las altas esferas, a la desesperación y a la imposibilidad de que ningún individuo cambie las cosas. Noodles podría pasar la mayor parte del film simplemente mirando. O, como lo expresó Leone: «Alguien como Harry Grey parece haberlo mirado todo a través de la ventana de un bar: Norteamérica fluye por su lado sin la posibilidad de que él pueda tocarla o cambiarla»[64].

Incluso la música tenía un papel distinto, en consonancia con la atmósfera general de melancolía. El guion de rodaje estaba lleno de referencias explícitas a temas musicales. Pero Sergio Leone tenía una opinión muy definida sobre el tipo de melodías que deseaba, que no le debían nada a Harry Grey y en cambio sí mucho a su propia biografía: «Esta vez le pedí a Ennio Morricone un tipo de banda sonora completamente distinto. Empezamos con una canción de la época: "Amapola". Y quise añadirle algunos temas musicales muy precisos: "Dios bendiga a América" de Irving Berlin, "Noche y día" de Cole Porter, "Summertime" de Gershwin. Además de la partitura original de Morricone, y esas melodías *míticas* para evocar una época, añadí algo de hoy: "Yesterday" de John Lennon y Paul McCartney. Las elegí [...] porque eran una forma muy lúcida de nostalgia en mi cabeza y quizás en la realidad, porque para mí eran una base tremendamente emotiva»[65].

"Dios bendiga a América" de Irving Berlin había sido escrita en 1918 para celebrar el fin de la Primera Guerra Mundial, pero no se convirtió en un himno público hasta el Día del Armisticio en 1938, cuando fue grabada la versión en directo de Kate Smith. Así, estrictamente hablando, asociarla con las celebraciones del final de la Prohibición en diciembre de 1933 era un ligero anacronismo. Pero la canción era otro cuento de hadas para los inmigrantes y Leone deseaba la ironía de usarla en este contexto. "Yesterday", grabada por los Beatles en 1965, y posteriormente la canción más *editada* de la historia, fue empleada para proporcionar un puente a la primera secuencia de 1968, aunque en un arreglo como *muzak* (grabación adaptada a música ambiental para hilo musical). Aparecía de nuevo como si la interpretaran en la fiesta de Long Island, durante la discusión culminante de Noodles con el senador Bailey.

Leone había empezado a ocuparse de la música de *Érase una vez en América* inmediatamente después de completar *Agáchate, maldito*, y la banda sonora estaba

más o menos completa hacia 1975-76, siete años antes de que se rodara el primer metro de película, lo cual debe de ser un auténtico récord. Desde que Leone acudió a Morricone con el *degüello* de *Por un puñado de dólares* ya elaborado, el compositor se había mostrado reticente a empezar con una pieza musical encontrada por otra persona. En esta ocasión, sin embargo, Carla Leone confirma que «"Amapola" fue elegida por Sergio». Era una melodía original española de José M. La Calle, a la que Albert Gamse le había proporcionado una letra en inglés y se había convertido en uno de los mayores éxitos de 1924. En 1930 se había grabado una versión de un arreglo de Jimmy Dorsey.

Tal vez Leone se acordara de ella en 1971, cuando oyó la banda sonora de *Conocimiento carnal* (*Carnal Knowledge*), donde el guion de Jules Feiffer requería "música de baile de los años cuarenta" en las secuencias de apertura, y el director Mike Nichols seleccionó una versión de "Amapola" en un arreglo de Al Dubin y Harry Warren. En 1989, Morricone reflexionó: «Creo que en esta ocasión la elección de Leone fue justificada. El film necesitaba puntos de referencia históricos, fuera esta o algunas otras piezas muy conocidas, todas ellas correspondientes a fechas o acontecimientos precisos»[66] (después del estreno del film, "Amapola" volvió a entrar en el repertorio operístico popular; alcanzó una especie de apoteosis en el popurrí final cantado por los "Tres Tenores" en las Termas de Caracalla en julio de 1990).

"Amapola" se oía por primera vez, en un arreglo estilo 1924, en el gramófono de cuerda de Deborah; más tarde, en un espléndido arreglo para instrumentos de cuerda, interpretada por la orquesta del restaurante junto al mar durante la gran noche de Noodles. La melodía estaba intercalada también en el "tema de Deborah" de Morricone –transformada de La a Mi Mayor–, como si las dos se hubieran fundido en la memoria de Noodles. La "música encontrada" tendía a corresponder a los momentos reales de la narración, con la fuente de la que emanaba mostrada en la pantalla. Como la "canción de Cockeye", interpretada con flautas de Pan mientras los chicos se pavonean por Delancey Street, y solapada por Morricone con temas hebraicos para evocar la comunidad étnica en la cual han crecido. Era una evolución de las *referencias cruzadas* de films anteriores de Leone. Como Morricone recuerda: «La construcción musical surgió de nuestra mezcla consciente de dos músicas: parte de la realidad musical de una época determinada, parte compuesta especialmente. Para ilustrar las décadas de 1920 y 1930, por ejemplo, mantuve cuidadosamente la orquestación del período, de modo que el público pudiera identificar inmediatamente el tiempo histórico en el que tiene lugar la acción. En lo que a los temas originales se refería, tenían que evocar cosas menos palpables, como el paso del tiempo, o emociones particulares como la nostalgia, el amor o la alegría»[67].

En vez de usar la banda sonora para reforzar las grandes secuencias de acción, o para proporcionar un contrapunto irónico a la imagen, en *Érase una vez en América* se empleó para proporcionar una sensación cuasirreligiosa..., como si llamara a Noodles a su distante pasado. La música tenía un aire melódico tradicional, en arreglos más clásicos normalmente en clave de Mi. Como lo plantearía Leone: «Esta vez las emociones estaban tan claramente definidas, eran tan fuertes y tan románticas, que estuvimos de acuerdo en que la música tenía que ser menos enérgica que lo habitual [...], tenía que proceder de muy lejos.» Optó por las flautas de Pan «porque Gheorghe Zamfir, el gran concertista rumano, me había hechizado, y porque las flautas son el más obsesionante de los instrumentos [...], como la voz humana *y* como el silbido»[68]. Una pieza que Leone casi rechazó en los primeros momentos, temiendo un parecido con el tema de *Hasta que llegó su hora*, se convirtió en el "tema de Deborah". Leone recordaría que «este tema de amor fue, creo, compuesto originalmente para un film de Zefirelli, pero nunca fue utilizado», y al elegirlo Leone siguió una arraigada tradición propia (que se remontaba hasta los días de *Por un puñado de dólares*), consistente en reevaluar la música de Morricone que otros directores habían rechazado antes..., y luego, cuando el tema demostraba ser un éxito, decirle a todo el mundo lo listo que había sido al saber ver su potencial.

El tema consiste en una serie de cortas y vacilantes frases musicales, con unos cuantos latidos de silencio entre ellas: cada vez que regresan, las frases se ven enriquecidas con nuevos embellecimientos, hasta el clímax, cuando es introducida la voz de la soprano Edda dell'Orso. Es una expresión musical directa del frustrado deseo de Noodles, mezclada con momentos de "Amapola". Pero la voz humana, planteada como otro instrumento musical, era mucho menos evidente en *Érase una vez en América* que en los dos films anteriores de Leone. Morricone explica: «Hay una razón por la cual usé menos la voz de Edda dell'Orso en esta partitura en particular [...], y era porque no la usé en las escenas de la infancia. La voz parecía perfecta para los momentos que lamentaban el paso de esa infancia, para conducir al público a pensar en el tiempo pasado [...], los treinta años perdidos de Noodles». Una de tales momentos era la última imagen del film, cuando se repite el tema principal, con la armonía de la soprano, mientras Noodles inhala el humo de una pipa de opio, se tiende de espaldas y, finalmente, sonríe. Esa música, dijo Morricone, «entra en el film cuando la cámara mira a los ojos del personaje. Entonces el tema aísla lo que está pensando en ese momento, lo que está ocurriendo en su interior»[69].

La obertura de "La garza ladrona" de Rossini, otra pieza de música *hallada,* que acompaña la secuencia del intercambio de bebés, fue seleccionada por Carla Leone, como lo fueron algunas de las inserciones de jazz interpretadas en la taberna clandestina de Fat Moe. Para la "endecha de la Prohibición", una majestuosa marcha

fúnebre de Nueva Orleans que se convierte en caliente jazz a medida que la fiesta alcanza todo su apogeo, Morricone siguió el guion proporcionando un arreglo al estilo del Louis Armstrong de los años treinta.

Los temas principales fueron todos compuestos en 1976, listos para ser pulidos y grabados cuando llegara finalmente el momento: Leone tenía intención de interpretar la música en el plató «con unos pocos instrumentos, no necesariamente toda la orquesta», a fin de crear la atmósfera adecuada, encauzar la concentración y «ayudar al jefe de cámaras a hallar la *suavidad* necesaria para hacer *travellings* como si estuviera tocando un violín»[70]. Ese era el plan, al menos. Las revisiones finales sólo tomarían un mes, y la grabación otro. Pero, como señala Morricone, «Sergio y yo siempre reelaboramos nuestro trabajo hasta el final, sin declararnos nunca satisfechos». Y Leone no dejaba de cambiar de opinión: «Muy a menudo, cuando la música ya estaba escrita, Sergio me telefoneaba y decía: "Escucha, tenemos que vernos en seguida [...], porque empiezo a tener dudas sobre ese tema de Deborah". Entonces lo escuchaba, y se calmaba de nuevo. Porque todavía seguía gustándole después de todo. Eso ocurría más o menos cada tres meses [...], y para los guionistas parecía a veces como si todo fuera a convertirse en una crisis y tuvieran que empezar de nuevo todo desde el principio. Para mí, sin embargo, tan sólo parecía como si deseara confirmar su buen juicio de tanto en tanto»[71].

En lo que a las referencias visuales se refería, Leone recurría a imágenes preexistentes de los años veinte a los cuarenta en las sesiones con sus habituales diseñador de producción Carlo Simi y director de fotografía Tonino Delli Colli. «Ya no se trataba de una cuestión de Max Ernst o Giorgio De Chirico –decía Leone–, como había sido con *El bueno, el feo y el malo*»[72]. La secuencia que mostraba a la joven Deborah bailando sería iluminada como un cuadro de Degas. Pero los *stimuli* principales serían las pinturas de Edward Hopper, las ilustraciones de Norman Rockwell, los dibujos y pinturas de Reginald Marsh y todo un surtido de fotografías de archivo. Para las escenas en las concurridas casas de vecindad del Lower East Side en 1923, Leone utilizó los medios tonos y bocetos basados en fotografías tomadas por el inmigrante danés Jacob Riis y publicadas en su influyente libro "Cómo vive la otra mitad" (1890). Riis se había convertido en reportero de sucesos para el "Tribune" de Nueva York en la década de 1880, y en su libro buscó presentar «la miseria y el vicio que he observado en mis diez años de experiencia», particularmente en la zona de Mulberry Street. Tendía a fotografiar a los habitantes de las casas de alquileres baratos y diminutas habitaciones sin su permiso y, así, en las fotos resultantes aparecían sorprendidos, furiosos y brutalizados. Para otras perspectivas de Nueva York en 1923 y 1933, Leone reunió una carpeta de referencia de fotografías de los años veinte y treinta: para la masacre de la banda en Westchester, recurrió a un tiroteo nocturno de un grupo de coches de la policía y coches de bomberos en

1932; para el tiroteo de Salvy y Willie, una foto de sucesos con un cuerpo en una acera, con coches aparcados (1933); para la muerte de Joe, una foto del cadáver de Benjamin "Bugsy" Siegel poco después de ser tiroteado por los matones del Sindicato en Beverly Hills (1947), además de –para la ventanilla del coche destrozada por las balas de metralleta– un fotograma de *Scarface, el terror del hampa*. El vínculo visual entre Long Island en 1968 y Nueva York en 1933 lo derivó de una foto tomada con flash de dos coches llenos de borrachos persiguiéndose al final de la Prohibición. Todas esas fotos fueron publicadas posteriormente, junto con las escenas que inspiraron, en el libro "C'era una volta in America. Memorias fotográficas" (1988)[73].

Las pinturas de Nueva York de Edward Hopper que Leone halló más útiles como referencia fueron "Drug Store" (1927) y la pieza más emblemática del artista, "Nighthawks" (1942), que proporcionaron la inspiración visual para la taberna clandestina reconvertida en restaurante de Fat Moe. También "New York Movie" (1939) fue el molde para la escena en la que Carol se encuentra con un Noodles envejecido en el vestíbulo de la Fundación Bailey, y "From Williamsburg Bridge" más "Manhattan Bridge Loop" (ambos de 1928) proporcionaron ideas para el plató del Lower East Side. Hopper, que pasó la mayor parte de su vida en Nueva York, se especializó, como él mismo lo planteó, en «pintar la soledad de la gran ciudad». Su gente, cuando aparece, tiende a estar extraviada en un limbo nocturno, y sus cuadros más conocidos tienen esa fantasmagórica cualidad artificial de las ciudades reproducidas en estudio de las películas de gánsters, como instantáneas extraídas de un *film noir*. Son ecos de la auténtica ciudad, aislados de su contexto. Tales pinturas, decía Leone, «funcionaban en mi imaginación»[74].

Una de las alegres e hiperrealistas ilustraciones de Norman Rockwell para las portadas del "Saturday Evening Post" aparecería en el puesto de periódicos de Delancey Street que los chicos incendian, junto con los últimos números de "Life", "Liberty" y la "Police Gazette". La portada muestra a un rechoncho viejo tocando el violoncelo, con una niña pequeña intentando bailar, torpemente, justo delante de él..., un recuerdo visual de la más elegante danza de Deborah que acabamos de ver. Este número en particular del "Post" fue publicado el 3 de febrero de 1923, pero la asociación de Rockwell con la revista duró casi medio siglo, desde 1916 hasta 1963, y sus muchas imágenes de la infancia norteamericana a lo largo de este período –niños de pie junto a una boca de incendios, o hablando con un policía del barrio, o sentados en una pastelería, o conduciendo un coche hecho a base de cajas de madera, o peleándose con la caligrafía, o corriendo junto a un cartel de «prohibido nadar» aferrando una toalla (una famosa portada que data de junio de 1921)– son como todo un *storyboard* de la vida en Nueva York del norteamericano medio vista a través de unas gafas teñidas de rosa, y proporcionaron muchos detalles útiles

para las secuencias situadas en 1923. Leone se refería a la obra de Rockwell como «un catalizador»[75].

Cuando, en el film definitivo, Noodles abandona Nueva York en 1933 (hacia Buffalo, en tren) y regresa exactamente al mismo lugar en 1968, hace una pausa durante un largo momento, a su partida, junto a un gran mural lleno de anuncios de Coney Island. «Visite Coney Island», aúllan unas letras amarillas en la parte superior, y el mural consiste en cinco chillones carteles estilo años treinta; abigarradas multitudes caminando en primer plano de la imagen. De hecho, se trata de un hábil *collage* de dos pinturas del artista neoyorquino Reginald Marsh, que se especializó en imágenes de Nueva York como «una representación continua» (sus palabras) en los años treinta: "Smoko, the Human Volcano" (1933), la fuente de los carteles del film *Fatalist Supreme* y *Smoko;* y, cuidadosamente insertado entre ellos, "Pip and Flip" (1932), la fuente para *Pip and Flip Twins, World Circus* y *Major Mite.* Los dibujos y pinturas de Marsh (las multitudes en plena fiesta de "*Fourteenth Street*" [1934], dependientas caminando junto a una "*Twenty Cent Movie*" [1936], víctimas de la Depresión echadas junto a las puertas de The Bowery o viajeros intentando leer el periódico en el metro, los paseos de tablas, las playas y los salones recreativos de Coney Island) presentaban la vida de la ciudad en los años treinta como una fantástica y abigarrada feria donde «la mejor escultura y decoración hecha hasta hoy, aunque no sea profunda, son los escaparates de las tiendas»[76]. Cruzando la parte superior del mural de Marsh, Carlo Simi añadió «Mrs. Legs Diamond Attraction».

Como extremo contraste, el interior del burdel de Peggy estaba basado en las opulentas pinturas *estilo dorado* del artista austríaco Gustav Klimt. Sus decoraciones *art nouveau* de cambio de siglo –todo dorados, oropel y volutas– estaban a un mundo de distancia de las sórdidas calles de Reginald Marsh, de donde presumiblemente procedían los empleados[77].

Trabajando a partir de estos materiales de investigación y de visitas a Nueva York, Tonino Delli Colli decidió diferenciar visualmente entre las «tres eras del film [...]. Para 1923 elegimos unas tonalidades pardas, que hacían recordar las fotografías de la época. Para 1933 intentamos hacer la imagen más neutra, con un aspecto frío, metálico, blanco y negro, a fin de acercarnos todo lo posible a los films de gánsters de ese tiempo. Para 1968, ningún efecto en particular: usaríamos un poco de Rn, un baño especial [con un poco más de plata] de la empresa Technicolor Italia que vuelve los negros menos aterciopelados –menos sucios– y disminuye el tono del color y hace que todo tenga un aspecto más luminoso y refuerza los contrastes»[78].

De su relación de trabajo con el diseñador Carlo Simi, Leone recordaría, cuando el film fue finalmente estrenado: «Los decorados fueron construidos con una

escrupulosa atención al detalle y a la autenticidad, algunos tomados de un lado, algunos de otro. Utilicé muchas, muchas fotografías de la época. Hice una cuidadosa investigación que sorprendió incluso a mis amigos norteamericanos, como Spielberg y Scorsese. Cuando vinieron a Roma, se sorprendieron del número de fotografías, de esta completa documentación visual que empieza en los pequeños detalles para llegar al efecto total [...], todos esos interiores y escenas representan una increíble cantidad de trabajo por nuestra parte, casi imposible de hacer de nuevo»[79]. Simi recuerda haber personalizado la calle en el Lower East Side con «detalles que le proporcionaban carácter: escaleras de incendios exteriores, rasgos decorativos en la parte superior de los edificios, cornisas, ventanas, carteles de tiendas, todo ello elaborado en Roma con fibra de vidrio, madera esculpida y metal y luego embarcado a Estados Unidos para ser instalado por artesanos italianos que habían ido hasta allí en avión». La otra gran tarea fue reconstruir una sección de la calle de Nueva York en Roma. Simi midió personalmente las secciones numeradas, para *asegurarse* de que los facsímiles encajarían[80]. Pero por una vez el vestuario no fue diseñado por Simi. Fue seleccionado por Leone con la diseñadora Gabriella Pescucci y su ayudante Raffaella Leone, tras ser estudiado o hallado en Nueva York, Los Ángeles y Londres, «todo ello tan auténtico como fuera posible». Parte del vestuario vino también desde Roma, donde, como explicó Leone, «Tirelli tiene mucho vestuario de los años 1920-25, así como todos los trajes usados por Visconti [...]. Cuando trabajo con mis colaboradores visuales –en los decorados, el vestuario, los objetos– tenemos que trabajar como un equipo completo. Nada es dejado al azar. Por ejemplo, si en un interior una persona lleva una camisa marrón, elimino algunos otros colores como los rojos y los azules. Así, todo es filtrado a través de mí. Cuando Noodles bebe una taza de café no usa una taza redonda, sino una hexagonal con pequeños motivos florales de los años treinta»[81].

Si bien todo lo previsto para la lente de la cámara tenía el aspecto exacto deseado, las relaciones de Leone con el productor Alberto Grimaldi iban seriamente mal. Cuando Grimaldi adquirió los derechos de "The Hoods", se había dejado arrastrar por la ola del éxito internacional de *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972). Desde entonces, dos de sus producciones multinacionales –el film de 325 minutos de Bertolucci *Novecento* (*Novecento*, 1976), distribuido en dos partes, y el de 150 minutos de Fellini *Casanova* (*Casanova*, 1977)–, habían ido muy mal en taquilla y, según Leone, «Grimaldi estaba poseído por el pánico, porque había perdido el apoyo de las grandes compañías». Por una parte, «esperaba que nuestro film lo sacara de apuros»: por la otra, había aprendido de la manera más dura que un film en dos partes (que *Érase una vez en América* tenía todas las perspectivas de convertirse) ya no era una inversión viable. De ahí los varios anuncios de confirmación o retraso respecto a la fecha de inicio del rodaje. Esto condujo a otra de-

manda legal puesto que, según Leone, «Grimaldi me había hecho perder tres o cuatro años en los que me tuvo inmovilizado a todos los efectos»[82]. Más tarde Leone dijo que esperaba, a través de los tribunales, «romper nuestro acuerdo y recuperar los derechos de la novela [...], pero Grimaldi se negó a soltarlos». Si podía recobrar el control del proyecto, Leone tenía esperanzas de hallar un nuevo productor –o incluso producir él mismo el film– para realizar la versión inicialmente proyectada de *Érase una vez en América*. Alberto Grimaldi niega casi todo esto, insistiendo en que él no estaba «casi en la bancarrota» ni tampoco ponía obstrucciones a la producción. «Me retiré principalmente por razones profesionales. No creía en el guion ni en el éxito del film. Tengo la carta que escribí al respecto en mis archivos. Sergio preguntó si yo estaría de acuerdo en liberar los derechos a cambio de reembolsarme mis gastos. Llegamos a un acuerdo sobre una suma de 500.000 dólares»[83].

Luego, a través de un contacto francés, Yves Gasser, Leone conoció en 1980 al millonario israelí Arnon Milchan. Milchan había producido algunas obras de teatro en París, como "El toque de la Medusa" (1978) de Jack Gold, y una miniserie épica para la televisión norteamericana de romanos contra israelitas (remontada para su distribución cinematográfica en Europa) llamada *Masada*. Había firmado un contrato para producir el film de veinte millones de dólares de Martin Scorsese *El rey de la comedia* (*The King of Comedy*), su primera aventura en Hollywood, con Robert de Niro como el secuestrador Rupert Pupkin convertido en una celebridad. Y en 1980 había estado intentando negociar dinero de paraísos fiscales para salvar (inútilmente) la versión en dos partes *Mutiny on the Bounty* de David Lean, que Dino De Laurentiis llevaba financiando desde hacía varios años. Milchan había llevado *The Bounty* a United Artists, pero todavía estaban tambaleándose tras el fracaso de *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*) y, como todas las *majors,* eran extremadamente cautelosos con las producciones rodadas por directores con un gran nombre de fuera del entorno inmediato de Hollywood. Milchan se sentía muy ansioso en su deseo de situarse entre los grandes[84].

Cuando se reunió por primera vez con Leone, el proyecto de *Érase una vez en América* debió de parecerle irremediablemente enfangado en complicaciones legales. Y para aumentar la confusión, Leone hablaba ahora de Paul Newman como el viejo Noodles y de Tom Berenger como la versión joven del personaje; o quizá de Dustin Hoffman como Max; o tal vez de Jon Voight o Harvey Keitel o John Malkovich, con Liza Minnelli como Deborah. Como observó Sergio Donati, «no había ningún actor al que no se le hubiera prometido un papel en esa película»[85]. Las detalladas negociaciones con Milchan empezaron a finales del verano de 1980. Milchan cerró el trato sobre los derechos de "The Hoods" con Grimaldi y se dispuso a llegar a un acuerdo de distribución con Ladd Company y Warner Brothers. Podía reunir dieciocho millones de dólares para el film, diez de ellos de Ladd y buena par-

te del resto de su propio dinero, si Leone aceptaba hacer algunos cambios. Como Leone recordaría tres años más tarde: «No quería saber nada de hacer dos films, al estilo *Novecento* [...]. Y me dio a entender que si no empezábamos inmediatamente no resultaría posible hacer el film. Así, durante el tiempo que trabajamos en él, corté todo lo que pude, aunque sabía que el film iba a ser, pese a todo, lo bastante largo como para hacer de él dos films cuando estuviera terminado»[86]. Sin embargo, para "Cahiers du cinéma", aquel mismo año, Leone afirmó que se le había dado «carta blanca para hacer un film de cuatro horas y media [...], con el objetivo de convertirlo en un film en dos partes»; sólo «cuatro meses antes de que empezáramos a rodar» se le dijo que «algunos distribuidores no pueden hacerse cargo de una doble distribución», y que tendría que usar el cuchillo para hacer un film de tres horas como máximo[87]. De cualquier forma, para un cineasta que ya era famoso por excederse en el metraje, aquel era un ominoso principio. La Warner Brothers tenía la impresión de que Leone había sido contratado para entregar un film de 160 minutos. Leone esperaba hacer un film al menos cien minutos más largo que eso. ¿El irónico comentario de Luciano Vincenzoni sobre el asunto? «Dale un bloque de piedra al pobre Miguel Ángel y pídele que cree una *Pietà*: si con lo que termina es con un par de Madonnas Siamesas, es que lo ha hecho todo mal; en cambio, en el cine, siempre puedes partirlas y venderlas separadamente»[88].

Luca Morsella afirma que de hecho Milchan le pidió a Leone que redujera el guion a la longitud de un único film manejable *y* que Leone se dio cuenta, de una forma vaga, de que el film que iba a hacer era con mucho demasiado largo. Leone se embarcó en el film, esperando contra toda esperanza que la cuestión de la longitud se resolviera de alguna forma por sí misma: «Sabe que él no era muy práctico [...]. En cierto sentido vivía en su propio mundo, así que no creo que estuviera siendo deshonesto, que pensara: 'Haré un film más largo y entonces tendrán que aceptarlo'. Creo que simplemente pensaba: 'Todo va a ir bien'. Y no creo que realmente pudiera decir lo largo que llegaría a ser antes de empezar a rodar»[89]. Fuera como fuese, *Érase una vez en América* estaba de nuevo *en marcha,* con Milchan como productor, a principios de 1981. Los comunicados de prensa dijeron que el rodaje empezaría en enero de 1982. En realidad la fecha de inicio sería pospuesta seis meses, hasta junio. Mientras tanto, Leone dividió su tiempo entre entrevistar a más de 3.000 actores para más de ochenta papeles con diálogo (quinientas audiciones fueron grabadas en video); buscar localizaciones, esta vez de una forma real; y supervisar el podado y remodelado del guion.

El proyecto había estado gestándose desde 1967. Ahora todo parecía estar ocurriendo muy deprisa. Una prioridad era adaptar el diálogo a un inglés norteamericano más convincente. En algunos pasajes todavía sonaba como una traducción. La solución de Luca Morsella fue sugerir que Leone contactara con Stuart Kaminsky.

Morsella recuerda: «Estaba enseñando cine en Chicago. Así que le dije a Sergio: "Si buscas a alguien [...], es judío, escribe novelas de misterio situadas en el Hollywood de los años cuarenta, sé que a ti te interesan los años veinte, pero pese a todo se siente fascinado por el cine, admira tu obra. No creo que puedas hacer nada mejor que eso"»[90]. Kaminsky había escrito sobre los films de Leone en las revistas de cine "Take One" (1973) y "The Velvet Light Trap" (1974), en las que llegaba a la conclusión de que los *westerns* de Leone eran «pesadillas de cómic sobre la existencia» y celebraciones del «estilo masculino frente al horror». También había escrito una serie de novelas de crímenes, protagonizadas por el investigador privado Toby Peters, situadas en y alrededor de los estudios de Hollywood: como "Never Cross a Vampire" (1980), que empieza con Bela Lugosi recibiendo cartas injuriosas escritas con sangre de animales y que también contiene un asesinato cuyas sospechas recaen sobre William Faulkner.

Stuart Kaminsky fue abordado en el verano de 1981. Un par de años más tarde recordaría que «Medioli era el único guionista italiano que hablaba inglés. Leone hablaba muy poco inglés. El método de trabajo [...] era que el guion italiano era traducido al inglés y me era entregado. Yo reescribía el diálogo y hacía otras sugerencias para recortar, cambiar y definir el personaje; y el guion era vuelto a traducir al italiano. Este proceso fue seguido a lo largo de cinco versiones bajo la supervisión de Leone»[91].

Desde entonces Stuart Kaminsky ha sido más preciso acerca de la división del trabajo: Benvenuti diseñaba la acción física y visual, Medioli se aseguraba «de que recordáramos la naturaleza épica del film a rodar», mientras él «convertía los personajes [Noodles y Max] en individuos definidos que representan extremos opuestos del espectro» y elaboraba la versión en inglés de todo el diálogo[92]. Luca Morsella piensa que Kaminsky quizás hubiera podido ofrecer más, aparte de la retraducción y de ayudar a modelar el largo guion: «Lo intentaba, pero no lo conseguía, quizá porque había un montón de celos entre los guionistas italianos»[93]. Kaminsky aparecería en los créditos del film por su "diálogo adicional". El recuerdo de Leone de lo que significa exactamente esto no es en absoluto el mismo que el de Kaminsky: «Para el film necesitaba un judío, polaco o de extracción polaca, que conociera un poco de *yiddish* y también supiera escribir. Kaminsky encajaba a la perfección [...]. Su intervención fue limitada; de naturaleza técnica. No añadió nada; simplemente adaptó fiel y libremente algunas cosas que parecían demasiado "traducidas"»[94]. Leo Benvenuti recuerda que «escribir el guion definitivo al mismo tiempo que su traducción nos condujo a trabajar muy de cerca con el traductor. Empezamos en la página uno, el intérprete hizo una traducción literal, luego Kaminsky dio su versión. Y así seguimos, con algunos problemas ocasionales porque Kaminsky era un judío estricto y no le gustaba por ejemplo cuando De Niro le de-

cía a McGovern que en prisión solía masturbarse mientras leía 'El Cantar de los Cantares'. '¡No! ¡Nunca!', aullaba Kaminsky, y lo cambiábamos»[95].

Aunque Kaminsky volvió a traducir el diálogo, Leone atribuyó la «milagrosa conclusión del guion» a Leo Benvenuti. Luca Morsella explica lo que ocurrió realmente: «Desde otoño de 1981 hasta principios de 1982, los guionistas se dedicaron a recortar el largo guion. Sergio estaba fuera. Benvenuti y De Bernardi son grandes guionistas, pero la única persona seria, meticulosa de los tres era Medioli. Estaban haciendo bien su trabajo, pero sin que les importara realmente la longitud del film, de modo que el único control que podían tener procedía de Medioli. Pero la relación fuerte estaba entre Sergio, Benvenuti y De Bernardi. De modo que aunque cortaron mucho, no lo hicieron lo suficiente como hubieran podido hacerlo. Luego, durante el rodaje, Sergio metió mano en ello y a veces aparecían páginas como nuevas versiones de escenas y cosas así. En una o dos ocasionas aparecieron un par de días antes del rodaje»[96].

En el momento en que Sergio Leone aprobó el guion definitivo, en Nueva York en mayo de 1982, se habían producido varios cambios importantes. La historia se abría ahora con Eve siendo tiroteada por los asesinos a sueldo de la Coalición; después, tres de los asesinos golpean brutalmente a Fat Moe, obligándole a revelar el paradero de Noodles. Buena parte de los antecedentes sociológicos (los padres de Noodles, la escena en la escuela, las pompas fúnebres de Nathan) fueron eliminados; ahora aparecía un camión de la basura como enlace entre 1933 y 1968 (anticipando la extraña visión de la que es testigo Noodles a la puerta de la fiesta del senador Bailey); la huelga de los trabajadores metalúrgicos fue radicalmente comprimida, incluso acelerada; y algunos costosos decorados (el aeropuerto, la feria de Coney Island) se desvanecieron. El guion resultante iba más al grano, las referencias cruzadas verbales entre períodos históricos más memorables y el diálogo tenía ahora algunas frases sensacionales: «Noodles, la cagué»; «Así que nunca será mi amor. Qué lástima»; «Son las 9:32 y no me queda nada que perder». Pero seguía siendo una historia muy larga.

Cuando Leone empezó a rodar, el 14 de junio de 1982, el título *Érase una vez en América* todavía tenía que aparecer contra una elaborada secuencia de un tren cargado de coches en 1933 convirtiéndose en uno de 1968. Según Luca Morsella, Leone estaba decidido «a hacer esta escena, directa hasta el final [...], ¡pero quería hacerla sin ningún corte! Con Noodles siendo joven y viejo al mismo tiempo. ¡Imposible!»[97]. En vez de ello, Leone tuvo que conformarse con los títulos de crédito, en Letraset "de época", contra un fondo negro, antes de la secuencia de apertura: los títulos más anodinos de cualquier film de Leone, más parecidos a los de una película de Woody Allen. Así, en vez de hacer autoestop en el paso a nivel, Noodles va a una estación de ferrocarril en 1933, pide un billete para el próximo tren (a Buffa-

lo), y mira a «una chica que se está retocando el maquillaje en un espejo». Mientras la música cambia a "Yesterday", el viejo Noodles –treinta años más tarde– se mira en un espejo y vemos parte del papel de la pared a sus espaldas, que ha cambiado a un anuncio de la Gran Manzana de Nueva York.

Durante el rodaje, Leone tuvo que sacrificar, reacio, la escena de diálogo entre Noodles y el chófer antes de su predestinada *cita* con Deborah, «donde puedes captar intuitivamente su mutuo desdén y donde se explica la diferencia entre la Mafia italiana y su equivalente judía. Los judíos no admiran a sus gánsters, al contrario que los italonorteamericanos. Un detalle: el chófer era interpretado por el productor del film. El momento en que rechaza una propina hizo sonreír a todos sus amigos»[98].

La escena fue realmente rodada, pero las razones de Leone para cortarla no tuvieron nada que ver con la longitud del film, como recuerda Luca Morsella: «Sergio había prometido el papel del chófer a Arnon Milchan, pero al final de las localizaciones canadienses –justo antes de que el equipo se trasladara a Nueva Jersey– perdió el valor al respecto. Le preocupaba que, tras haberse tomado tantas molestias con todo el resto del *casting,* esto no funcionara. Así que dijo no. Milchan se sintió ofendido y le pidió a Robert De Niro que intercediera. Hubo una discusión con Sergio, que finalmente aceptó rodarla. La rodó y luego la cortó, ¡y luego les dijo a todos sus entrevistadores que Milchan le había obligado a cortarla!»[99].

Un efecto secundario de los cambios efectuados entre otoño de 1981 y mayo de 1982, y durante el rodaje, fue que las referencias italianas del film se hicieron cada vez más obvias, pese a «la sombra de los dos *Padrinos*» que Leone afirmaba estar dispuesto a eludir. Dominic diciendo a los hermanos Capuano: «Mejor te escoltamos allá donde vayas».

La garza ladrona en la secuencia del ala de maternidad. El trono rumano que simboliza la megalomanía de Max, que se convirtió en «un regalo a un papa. Me costó 800 pavos [...], es del siglo XVII». Puede que esto sea una sibilina referencia a la afición del propio Leone por los muebles antiguos, pero también creaba la impresión de que, pese a los fragmentos de *yiddish* en el diálogo, los chistes sobre la comida *deli* y las espectaculares escenas de la concurrida vida del gueto en Pesach, había muy poco que fuera judío en esos maleantes en particular. Cuando John Landis oyó que Sergio Leone estaba rodando un film sobre gánsters judíos del Lower East Side, conociendo su falta de sensibilidad hacia los temas raciales, su primera reacción fue, se dice: «¡Oh, no!» Pero Landis se tranquilizó al descubrir que «después de todo era sobre italianos»[100]. En un momento determinado, se había previsto que los personajes hablaran en *yiddish* con subtítulos en inglés. Y por ello fueron abordados actores como Richard Dreyfuss, Harvey Keitel y Dustin Hoffman. Ahora Leone tenía a italianos en el reparto.

La razón de que Arnon Milchan consiguiera hacer despegar el film allá donde antes había fracasado se debió enteramente a Robert De Niro. El actor recordaría la secuencia de los acontecimientos para el documental de la RAI *C'era una volta il cinema: Sergio Leone e i suoi film*: «Conocí a Sergio y hablé con él sobre la película. De hecho lo había conocido hacía nueve años. Por aquel entonces él estaba pensando en Gérard Depardieu para el film.» También pensaba en tres actores para interpretar a cada uno de los protagonistas[101]. De Niro estaba rodando *El Padrino II* y se reunieron en Nueva York. El único film suyo que había merecido la atención de la crítica era *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973) de Martin Scorsese. De Niro recordaría la conversación en una entrevista para "American Film": «Era un tipo grande y me cayó bien: pero no estaba seguro sobre él como director. Sabía que había hecho lo que llaman *spaghetti westerns*, pero no eran tomados en serio, en cierto sentido al menos [...], no había visto ninguno de ellos. Pero me cayó bien. Era muy italiano, muy *simpatico*»[102].

Cuando Arnon Milchan volvió a presentar De Niro a Leone, el actor tenía a sus espaldas *Taxi Driver* (*Taxi Driver*), *New York, New York* (*New York, New York*), *Toro salvaje* (*Raging Bull*) y *El cazador* (*The Deer Hunter*). Estaba a punto de empezar a trabajar en *El rey de la comedia*, que se esperaba que fuera un enorme éxito. En la primera de sus reuniones de 1981 en Nueva York, Leone se sintió impresionado de que De Niro recordara su anterior conversación: «Recordaba *Érase una vez en América*, la historia parecía haberle impresionado». Seguía impresionándole después de que Leone, «a lo largo de más de siete horas, en dos sesiones, me hubiera descrito toda la historia»[103]. «Para las tres edades de Noodles –recordaría Leone– me había resignado a usar tres actores distintos, cuando el productor me dijo que había conseguido interesar a De Niro [...], un actor en el que había pensado en primer lugar. Era como si le hubieran dicho a Carlo Collodi "Haz Pinocho con un chico real". Tenía que ser un film muy mítico, parecido a un cuento de hadas, y sin embargo la extrema *veracidad* de De Niro le insuflaría un tono mucho más realista. Si De Niro se comprometía, el film se convertiría en algo distinto de los films que yo había hecho hasta entonces, donde el juego del maestro marionetista, el *burattinaio*, consistía en sacarle un orgasmo más a la historia»[104].

Dados los comentarios muy publicitados por aquel entonces acerca de trabajar con graduados del Actor's Studio, como Rod Steiger, y su uso de actores icónicos como mitos ambulantes, la inclusión de Robert De Niro en el *casting* sería algo más que «un poco diferente». Representaría una reelaboración radical de todo el proyecto. De Niro ya era famoso por su inmersión total –mente y cuerpo– en cualquier papel que interpretara y por investigar todos los matices de sus personajes con un detallismo fanático. Como Jerry Lewis, su coestrella en *El rey de la comedia*, dijo irónicamente: «Evidentemente, De Niro no ha oído nunca el consejo de Noel Co-

ward a los actores acerca de recordar sus frases e intentar no darse de golpes con los muebles». Era un perfeccionista, que discutía con su director por qué después de hacer un montón de tomas no conseguía lo que estaba buscando, y que dependía de un modo inusual de la cooperación de los demás actores. Los resultados eran a menudo muy impresionantes, pero él no actuaba en absoluto a la manera tradicional: era más bien un caso de meterse completamente dentro de la piel de otro. Nada que ver con el estilo de Leone, cuyo interés residía en la superficie de las cosas. Más aún, Leone era el tipo de personalidad al que le gustaba establecer quién era el jefe, quién daba las órdenes. Podía preverse una colisión de caracteres opuestos.

Leone le contó a De Niro la historia «prácticamente plano a plano» y le dejó el guion de 1981, más la elección de Noodles o Max. Luego hubo un retraso de dos meses, mientras De Niro iniciaba sus investigaciones. Vio «tres o cuatro de los films de Leone», incluida la copia que Martin Scorsese guardaba como oro en paño de *Hasta que llegó su hora*. Había sido Scorsese quien había ayudado en primer lugar a insuflar en Milchan la confianza en las habilidades de Sergio Leone. «Los films eran interesantes –recordaría De Niro–. Leone no se tomaba demasiado en serio, ni siquiera en la forma en que elaboraba los créditos. De todos modos, había algo acerca de él que me gustaba. Nos reunimos de nuevo. Hablamos. Fui a Italia: me mostró las localizaciones [...], iban a hacerlo, conmigo o sin mí [lo cual no era estrictamente cierto]. Pero yo sabía que era un gran compromiso. Quizá dos años. Y eso es lo que fueron. Dos años»[105].

Leone, por su parte, empezó a descubrir que el temperamento obsesivo y el perfeccionismo de De Niro eran «muy parecidos a los míos». Esto reportaría una relación de trabajo mucho más cercana a lo que estaba acostumbrado; había colaborado antes, pero nunca de aquel modo: «Se identifica totalmente con su personaje, y lo vive en un cien por cien. Cuando tenía que interpretar a un viejo, *era* un viejo [...]. Bob vive con su guion: se lo repite a sí mismo 100.000 veces en su casa, y cuando acude al plató ofrece una sensación de improvisación y espontaneidad [...]. Yo acudía al plató y representaba su papel para él [...], y entonces me decía, sonriendo: 'Es usted muy bueno', antes de hacerlo mucho mejor de lo que yo nunca podría»[106]. Como recordaría De Niro, a menudo se sentía ansioso por escuchar a Leone recitar un diálogo, aunque sólo fuera con finalidades de investigación: «A veces le decía: 'Muéstreme cómo lo haría usted'. Conseguías que el director te indicara el lenguaje, de una forma muy orgánica. Cuando él hacía eso yo decía: 'Muy bien, lo he captado. No tiene que darme la actuación, pero veo la forma en que lo ha hecho'. Después de eso, disponía de una forma de hacerlo». En un primer estadio –recordaría Leone– De Niro «dejó claro que tenía necesidades que debía cubrir [...], así que por primera vez, en este film, tuve que seguir las ideas de un actor sin destruir las mías. Sí, Bobby tendrá su *interpretazione artistica*»[107].

Al cabo de dos meses, y tras convencerse a sí mismo de que Sergio Leone era *simpatico*, De Niro firmó para interpretar a Noodles, con unos honorarios que según se dijo alcanzaban por primera vez los tres millones de dólares. Era esencial que interpretara el mismo personaje en 1933 y 1968, lo cual, por supuesto, tendría sus implicaciones en todos los demás actores que aparecían en ambos períodos. Una de las primeras cosas que hizo fue estudiar el comportamiento de la gente mayor, para disponer una serie de pruebas de maquillaje y practicar el envejecer su voz: un reflejo de su investigación para *El Padrino II*, donde había estudiado repetidamente vídeos de la actuación de Marlon Brando como Don Vito Corleone para «captar el *inicio* de su voz rasposa». Para *Toro salvaje*, tres años antes, se había *convertido* en un obeso: esta vez tendría que confiar su aspecto a alguien distinto. Le dijo a Pete Hamill: «Llevaba tanto tiempo aplicar el maquillaje –de cuatro a seis horas– que al terminar estaba tan cansado que *parecía* viejo. Te levantas a las tres, empiezas a las cuatro y te pones a trabajar a las ocho o a las nueve». Leo Benvenuti encontró que todo esto era «un poco excesivamente serio» y decidió gastarle una broma a De Niro: «La mejor forma de manejar el papel –le dijo– es rodar la primera parte tal como eres ahora, parar, aguardar treinta años, luego filmar el final cuando seas realmente viejo». Al parecer, no se rio. En vez de ello, De Niro decidió rodar todas las secuencias 'joven' seguidas, tras lo cual rodaría todas las secuencias "viejo", también seguidas...: una idea –recordaría Benvenuti tristemente– «que costó a la producción un millón y medio de dólares extras»[108].

El maquillador que deseaba Robert De Niro era Christopher Tucker, que había transformado a John Hurt en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*) el año anterior. Pero Leone no se mostró convencido. Noodles no era Quasimodo o «algún otro monstruo parecido». Tal como lo expresó Luca Morsella, «no se suponía que se pareciera a un Teleñeco». Era un viejo apacible que se había ido temprano a la cama durante 35 años. Tras diez semanas de pruebas, el criterio de Leone prevaleció: «Y contraté a un joven italiano que hizo cosas fantásticas [de hecho uno de los grandes trabajos de maquillaje en la historia del cine, a la altura de Nilo Jacoponi, Manlio Rocchetti y Gino Zamprioli]. De Niro se puso ese maquillaje [...] durante dos meses y medio. Y tuvo que afeitarse la cabeza y las mejillas [...]. Entró en el espíritu de las cosas con un amor loco, una profesionalidad y una obediencia total, pese a que me habían dicho que era difícil trabajar con él. Le encanta enormemente su profesión»[109]. Mientras tanto, De Niro empezó a leer libros sobre Nueva York en los años veinte y treinta, a vagabundear alrededor de los edificios de la época del Lower East Side y a buscar en archivos fotográficos. La prepublicidad del film dijo que «pasó una gran cantidad de tiempo con una familia judía del barrio que abarcaba a tres generaciones, para poder estudiar sus costumbres y sus gestos». «Hablé con alguna gente –reconoce De Niro– para poder captar las cosas que no conocía.

No sabía nada sobre los gánsters judíos. Había unos cuantos de ellos de los viejos días.» Una de las personas con las que habló fue con un *disc jockey* amigo de Filadelfia, que conocía a un gánster llamado Little Nicky Scarfo, el cual a su vez conocía al viejo Meyer Lansky en persona. Al parecer, De Niro intentó conseguir que Scarfo le proporcionara una entrevista con Lansky para averiguar de primera mano cosas sobre los gánsters judíos, pero Scarfo no quiso saber nada al respecto. Hubiera sido un encuentro tan fascinante y extraño como el de Leone con Harry Grey[110].

La interpretación de De Niro como Noodles hizo que Leone empezara a «reconsiderar toda la idea del film [...], con más realidad dentro del sueño». También proporcionó un punto de partida para el *casting* de todos los demás personajes, porque «habiendo elegido a Bob, entonces todos tenían que tener un acento común [...], todos tenían que ser de Nueva York». Leone pasó varias semanas en Hollywood buscando talentos, pero sólo encontró «gente de Texas o de San Francisco». Así que decidió convocar una larga serie de audiciones en la propia Nueva York, con Robert De Niro, Brian Freilino y un ayudante norteamericano acompañándole en el comité entrevistador. Este era un procedimiento que De Niro había utilizado exitosamente con Martin Scorsese, aunque consumía mucho tiempo. Fueron probados doscientos actores sólo para el papel de Max. Era una suerte –dijo Leone algo ambiguamente– que otros actores desearan tanto trabajar con Robert De Niro:

> «Bob quería que contratara a uno de sus amigos para el papel. E hicimos numerosas pruebas con ellos. Afortunadamente, es un hombre honesto. Cuando vio esas pruebas, tuvo que mostrarse de acuerdo conmigo en que ninguno de sus amigos podía interpretar realmente a Max[111].
>
> El caso de Joe Pesci fue diferente. Milchan le había prometido el papel de Max. Pensé que estaba sensacional en *Toro salvaje* [como el hermano mánager de Jake LaMotta, Joey], pero le había advertido que no encajaba con este papel en particular. Lo tomaría para otro papel que podría escoger él mismo [finalmente fue el de Frankie, el hombre de la Coalición]. Pero De Niro me condujo a otro de sus amigos: la actriz Tuesday Weld. La recordaba de sus primeros films: en ellos era tan hermosa como Brigitte Bardot. Desde las primeras pruebas se hizo evidente que era capaz de interpretar el personaje [el de Carol, la amante del gánster]»[112].

Leone asociaba a Weld con sus primeras películas adolescentes, antes que con sus actuaciones de culto en *Lord Love a Duck* (1966), *Un maravilloso veneno* (*Pretty Poison*, 1968) y *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977). Su imagen en la pantalla como gatita sexual que se ha vuelto perversa, parecía hecha a la medida para la despreocupada y ninfomaníaca Carol, que había visto mejores

días. Tuesday Weld se sintió complacida de verse implicada de nuevo en una película a gran escala «que te arrastra como puede hacerlo un libro o una persona». Claudia Cardinale, que había esperado interpretar a Carol, se sintió decepcionada, pero Leone explicó que puesto que el film iba a presentar ahora personajes «al estilo Nueva York», ella ya no encajaba[113].

Leone deseaba «un rostro nuevo» para Max. Le llevaron por primera vez a conocer a James Woods, de 35 años, en los escenarios de Nueva York a principios de los años setenta. Más tarde reparó en él en la miniserie de televisión *Holocausto* (*Holocaust*, 1978), en la que interpretaba a un joven artista en un campo de concentración. «Después de *Holocausto* –le dijo Woods a un periodista francés– me ofrecieron tantos papeles de joven judío atormentado que, si los hubiera aceptado, me hubiera convertido en miembro honorario del Knesset [el Parlamento de Israel]»[114]. Desde que la gente *reparara* en él como el amigo universitario de Barbra Streisand en *Tal como éramos* (*The Way We Were*, 1972), Woods se había distinguido como un policía psicópata asesino en *El campo de cebollas* (*The Onion Field*, 1979). Desde entonces había sido encasillado en interpretaciones de intensos y retorcidos villanos. «Me gustó su actuación en el teatro –recordaría Leone–. Su prueba en la pantalla no fue concluyente, pero capté una afilada neurosis, una energía impulsora, detrás de su extraña mirada [...], y convencí a De Niro de que debíamos contratarlo para el papel»[115].

Así, como recuerda Woods, «Leone me llama y me dice que tengo el papel de mi vida, y yo digo: 'Maravilloso'. Este será el papel que lo vuelva todo del revés». Woods se sintió fascinado observando a Leone «aprender algo nuevo» a medida que el film surgía a la vida en manos de sus actores. «Leone estaba acostumbrado al cine iconográfico, operístico, en el que usaba a los actores como marionetas: quédate aquí, mira a la distancia, haz esto [...]. Nosotros elaborábamos las escenas y las hacíamos de una forma completamente distinta a como él había anticipado, y él tenía que cubrirlas antes que crearlas. Decía: 'Siempre he preparado la escena y luego simplemente he metido los actores en ella. Ahora vienen ustedes y me redefinen por completo la escena, y yo tengo que cubrirla como si fuera un documentalista [...]. Nunca había trabajado de esta forma, pero lo encuentro vigorizante'»[116].

En lo que al propio Woods se refería, usaba la experiencia de actuar con De Niro para alimentar la relación en la pantalla entre Max y Noodles: «Yo era un actor de carácter conocido, respetado, aún por probar, en la cúspide de alguna especie de éxito, actuando frente al ampliamente reconocido y aclamado como el más grande actor del mundo. Y pensaba: "Bien, mi desafío es ir codo con codo con él en cada escena y demostrar que soy de la misma pasta que él". Así que usé ese desafío de estar en la competición de egos de los actores, de una forma sutil, para infundir a

la relación entre Max y Noodles el mismo sentido de afecto y sin embargo de tensa competición. Y Bobby fue consciente de ello, y eso fue bueno para el film»[117].

Ayudó el que la forma de entender el personaje de Noodles por parte de De Niro concordara con la de Woods: «Dos de las cosas principales que me interesaron en la película –le dijo a Diego Gabutti en el documental de la RAI– fueron su amistad y su traición, y unida a la traición estaba también la parte romántica con Deborah [...], él es en definitiva el traidor, y ese es el meollo del asunto, yo sólo puedo decir lo que digo en la última escena»[118].

Los dos actores consiguieron persuadir a Leone de usar el sonido directo como una forma de captar la electricidad entre ellos, y se utilizó en las escenas más íntimas. Tras mucha discusión, sin embargo, aceptaron en algunas ocasiones "filmar con música", hasta el punto de que –como observó Leone– «Bob prefirió la postsincronización y renunció a las tomas directas [...] El doblaje fue necesario también a veces porque habla con una voz muy baja, probablemente quizá porque muy en el fondo se siente avergonzado de actuar. Lo cual todavía lo hace más grande». La música sonaba siempre durante los ensayos y justo antes de las tomas; para las escenas más grandes, el diálogo era grabado en una pista guía. Leone calculó que al final un 65 por ciento del film fue rodado con sonido directo, el resto postsincronizado[119].

James Woods llegó a disfrutar empapándose de la atmósfera a través de la música pregrabada: «Llegamos al plató, y nos sentamos durante algunas horas, y tomamos un cappuccino, y escuchamos la banda sonora de la película [...]. Siempre imaginas, como actor, bajar con una ametralladora por una calle de tierra al lado de Bill Holden al final de *Grupo salvaje* mientras escuchas sonar esa música. Por supuesto, eso nunca ocurre cuando eres actor; caminas por la calle de tierra, y hay gente mirando por todas partes, y siempre hay un tipo que tropieza con los cables. Pero cuando estás ahí con Leone, es como en las películas. Estás sentado mirando al otro tipo y hay un centenar de violines tocando. Y te dices: 'Así es exactamente como creía que iba a ser. Por eso me hice actor. Esta es la magia, la absoluta magia, de ser una estrella de cine en una gran película'"»[120].

Por supuesto, hubo algunas tensiones en el plató. En una ocasión (que más tarde a Leone le encantaría recordar), Robert De Niro cuestionó un plano y Leone le invitó a mirar por sí mismo a través del visor. De Niro admitió que el director tenía razón después de todo y Leone no pudo resistirse a decir: «Me alegra que piense usted así, Bob, porque yo soy el director». En otra ocasión –cuando estaban rodando una escena en la que Noodles regresa a la banda, para encontrar a Max sentado en su trono–, De Niro decidió durante los ensayos que le gustaría añadir «un homenaje a Sergio Leone en las películas de él que he visto». Tomaría una taza de café y la removería y la removería y la removería de nuevo mientras sus amigos de la

infancia le miraban. «Parecía correcto para la escena [...], y el tipo de cosa que imaginarías en uno de sus films.» Leone concedió que el actor tenía razón[121].

Raffaella Leone (que era ayudante del diseñador de vestuario) recuerda que, durante la primera secuencia que debía filmarse a mediados de junio de 1982 (el fumadero de opio, rodada en Roma), De Niro deseaba que sonaran algunos sonidos inusuales en el plató, para ayudarle a despertar de una forma repentina y convincente: «Intentamos todo tipo de sonidos y muchas, muchas tomas. Después de que esto se prolongara durante un cierto tiempo, se oyó a uno de los utileros preguntar: '¿Hay alguna escena en este film donde él tenga que gritar? Si la hay, me presento voluntario para ser el que le patee las pelotas'». También recuerda las largas discusiones con Sergio sobre el sombrero de Noodles y exactamente lo arrugado que tenía que estar: «Tenía que ser planchado una y otra vez»[122]. Durante la preproducción, a primeros de marzo de 1982, De Niro había hablado con John Belushi de una posible participación en el film de Leone. Esta es una de las razones por las cuales estaba con el actor en el hotel Château Marmont la noche antes de que muriera de una sobredosis de droga. Quizá tenía a Belushi en mente para Fat Moe. Mientras se rodaba *Érase una vez en América*, cuatro meses más tarde, De Niro hizo una declaración por teléfono, desde Roma, sobre las circunstancias de la muerte de su amigo. Por aquel entonces la policía estaba tratando el caso como una investigación de homicidio y había intentado en vano conseguir que el actor se presentara en persona. Esto lo puso particularmente tenso.

Aproximadamente al mismo tiempo, Danny Aiello, el actor de Nueva York que había tenido un breve papel en *El Padrino II* y más recientemente había interpretado a un policía que asesina a un portorriqueño en *Distrito Apache* (*Fort Apache, The Bronx*, 1981), hizo saber que deseaba actuar con De Niro en *Érase una vez en América*. Leone respondió formalmente y le pidió que hiciera una prueba. Aiello recordaría un par de años más tarde: «Eso me desmoralizó, hundió mi confianza. Luego pensé, demonios, quizá Leone nunca me ha visto antes, así que fui. Me dijo: 'Tiene usted una *bella* cara, una *bella* cara. Yo he visto su *bella* cara en alguna parte'. Así que digo: '¿*Distrito Apache*?'. 'No, no, esa no la vi', dice. '¿*Hide in Plain Sight*?', digo. «No, no. No sé en dónde», dice. No puede recordar y así acaba la cosa. Imagino que debo de haber estado terrible. Voy hacia la puerta y Sergio dice: "Por supuesto, participará usted en mi película"... Una película con Sergio Leone y Bobby De Niro. ¡Fabuloso! Luego me doy una vuelta por varios lugares de Nueva York frecuentados por actores y me tropiezo, lo juro por Dios, con un centenar de actores que dicen lo mismo que yo. Y empiezo a pensar que no voy a participar en la película». Pero al menos recibió un guion de manos de Leone y, de los tres papeles ofrecidos, eligió el que tenía su mismo nombre, un comisario de policía corrupto llamado Aiello[123]. Después de otra reunión, otras dos pruebas de diálogo (una de

ellas grabada en video) y una breve espera que destrozó sus nervios, Aiello estuvo en la película: y todo ello para dos cortas secuencias, el residuo de un papel mucho más sustancial en el guion de rodaje original de 1981.

Para el *casting* de los niños, en las secuencias de 1923, Leone confió en Cis Corman, el director de *casting* que tan a menudo había trabajado con Martin Scorsese. No deseaba niños estrella, dijo, sino «chiquillos espontáneos que yo pueda dirigir». Según Leone, los mejores candidatos «llegaron del barrio judío y nunca habían actuado». De hecho, Corman seleccionó niños con experiencia en el teatro o en anuncios para la televisión; sólo Soctt Schutzman (el joven Noodles) era un completo principiante. De los actores que interpretaban los mismos personajes como adultos, Larry Rapp (Fat Moe) era también un recién llegado al cine –era un dependiente de una tienda de ropa que envió su fotografía a un agente de *casting* amigo suyo casi como una broma–, mientras que Amy Ryder (Peggy) era una actriz de cabaret en el Duplex de Nueva York que también actuaba como modelo para la "Big Beauties Modelling Agency". Darlanne Fleugel (Eve) había aparecido brevemente en *Ojos* (*Eyes of Laura Mars*, 1978) y *Los siete magníficos del espacio* (*Battle Beyond the Stars*, 1980), pero se había establecido como modelo de moda. «Cuando los dirigía –dijo Leone–, interpretaba como de costumbre todos los papeles y luego decía: "Quiero eso..., ahora vean si pueden hacerlo mejor que yo", un proceso que me permitía prescindir de intérprete/traductor. Para la escena del joven Patsy [Brian Bloom] comiéndose una carlota rusa, lo hicimos cuatro veces usando tres cámaras. El pequeño actor se sintió encantado de comerse cuatro carlotas rusas»[124].

Elizabeth McGovern había aparecido, recién salida de la Escuela Julliard de Arte Dramático, como la amiga de Timothy Hutton en *Gente corriente* (*Ordinary People*, 1980). A Leone le había encantado su interpretación como la estrella de Broadway de principios de siglo Evelyn Nesbitt en *Ragtime* (*Ragtime*, 1981). Así pues, estaba dispuesto a encajarse en un estrecho asiento de madera de un diminuto teatro *off*-Broadway para estudiarla de cerca. McGovern recuerda: «Todo el grupo vino a ese destartalado teatro que estaba encima de ese hotel, y era la primera obra que esta compañía de teatro (la Second Stage) representaba en su existencia [...]. Yo todavía estaba bañándome en la gloria de aquel éxito de Hollywood, pero deseaba hacer una obra de teatro porque quería saber cómo se hacía eso. La obra estaba escrita por una muchacha llamada Wendy Kestlemann y estaba ligeramente basada en el mismo incidente histórico que había inspirado "Las criadas" de Genet, la historia de esas dos hermanas que cometieron ese atroz asesinato. Para ir al teatro tenías que subir en un pequeño y desvencijado ascensor, y el momento más emocionante de toda mi vida fue cuando todos aquellos fornidos italianos, creo que con De Niro, salieron de él para ver aquella obra. ¡Increíble!»[125]. Luego Leone le pidió

a McGovern que se sentara confortablemente y escuchara su historia. La actriz recuerda: «Me hizo sentar, y soy literalmente consciente del sol moviéndose a través del cielo mientras le escuchaba hora tras hora desgranar su historia». Evidentemente –reconoció–, aquel director era un intérprete en lo más profundo de su corazón.

Pero Robert De Niro necesitó mucha persuasión para aceptar que McGovern era adecuada para el papel de Deborah. Una razón: «No era de Nueva York [había nacido en Evanston (Illinois)] –recordaría Leone– y a él le hubiera gustado que todos los actores procedieran de Nueva York, con el acento original de Brooklyn». En algunas de las posteriores lecturas y pruebas, De Niro estuvo presente y McGovern recuerda: «Me daba cuenta de que sus sentimientos acerca de mi elección eran encontrados. Porque en realidad estábamos en desacuerdo todo el tiempo: De Niro estaba tan centrado en los detalles realistas y a Sergio no podían importarle menos los detalles realistas, y en el fondo de mi corazón a mí tampoco me importaban los detalles realistas [...]. Por otra parte, era inspirador ver a alguien trabajar tan intensamente como lo hace De Niro. Tiene unos increíbles poderes de concentración». Tras las pruebas de diálogo vinieron las de pantalla, sobre las que McGovern (al contrario que Danny Aiello) no tiene ninguna queja: «Me sentía profundamente insegura acerca de interpretar el papel, porque en realidad era muy difícil llevarlo a la vida [...]. Aunque evidentemente ella tenía una ambición y ciertas características, la base del papel es que se trata de una mujer imaginaria. Yo era consciente de eso en aquel momento y *deseaba* someterme a una prueba de pantalla porque no estaba segura de si podría sentirme cómoda en ella».

Del rodaje, McGobern admite: «Luché mucho con su forma de dirigir [...] Sergio decía: 'Alce sus ojos hacia ahí y baje su mejilla hacia ahí' y ese tipo de cosas. Y yo deseaba apasionadamente responder a lo que me pedía y en ocasiones desgraciadamente no sabía cómo casar eso con las pocas herramientas que tenía como actriz: mi trabajo se basaba más en una respuesta espontánea a los actores en escena [...]. Si uno mira a los actores en muchas películas, verá una especie de falsedad en ellos, como un envaramiento. Pero él tenía mucha paciencia con los actores, aunque se peleara con ellos. Sé que las escenas sin diálogos parecen mucho más fluidas de hacer. El diálogo era ciertamente lo que había que superar en esa película, antes que lo contrario».

Leone diría a "Cahiers du cinéma", en mayo de 1984, que «McGovern era notable: ¡actuar como lo hizo, a los veintiún años, en la escena del maquillaje donde se suponía que tenía cincuenta! Mi modelo para esa escena era una mujer italiana como la actriz Valentina Cortese, que siempre es joven». Le gustaba particularmente la idea de que, como Cleopatra, en la imaginación de Noodles, «la edad no la marchita»[126]. Elizabeth McGovern estaba mucho menos segura de que la escena fuera a salir bien: «¿Dijo que parecía tener cincuenta años? Más bien era como para decir:

'¿Cuándo terminas el instituto?'. En todas las escenas de 1968 no conseguí pasar del maquillaje envejecedor. En mi caso era inútil. Pero, ¿qué podía hacer? Sergio rodó la escena de *Antonio y Cleopatra* [que explica por qué Deborah lleva un maquillaje como una máscara de kabuki], pero afortunadamente la cortó porque interrumpía toda la acción en un punto donde no podías permitirte tomarte el tiempo para acostumbrarte al lenguaje shakespeariano [...]. Resultaba muy extraño tener una escena de muerte estilo kabuki en aquel punto de la película. Y tuve a un profesor shakespeariano rondando por ahí durante varios meses consecutivos [...], y trajo a Robert Stephens, que hablaba y hablaba y se conocía todos los monólogos de Shakespeare. Todo era como un sueño. En Roma. Y por supuesto nunca he interpretado una obra de Shakespeare en mi vida. No puedes hacerlo bien instintivamente».

Érase una vez en América también habla de una relación romántica entre Noodles y Deborah, aunque oscura e insatisfecha, que se ve contrastada con la decadencia de la relación de Max con Carol. Cuando fue estrenado el film, fue este aspecto –en particular las dos escenas de violación– las que demostraron ser con mucho las más controvertidas: iban mucho más allá de las habituales convenciones de "amantes y madres" dentro del género de gánsters. Durante el robo, Carol (Tuesday Weld) –que ya ha sido descrita como una prostituta– se siente excitada por la orgía de violencia, es arrojada boca abajo sobre un escritorio y tomada desde detrás por Noodles. Más tarde, es humillada por Max cuando se atreve a interrumpirle mientras está intentando impresionar a Noodles. Lo que es peor, parece gustarle este tratamiento y siempre vuelve a por más: en el caso del robo, la escena es interpretada humorísticamente («Vamos», «¿Vienes?»). En lo que a Deborah se refiere, después de darle a Noodles un condescendiente beso en la mejilla (no mencionado en el guion), es brutalmente violada, dos veces, en el asiento de atrás de la limusina con chófer. La secuencia se prolonga durante largo tiempo..., demasiado largo para ser vista confortablemente. Es implacablemente brutal y los actores no son ni favorecidos ni compadecidos por Leone. No hay música. Ambas escenas desasosegaron tanto al público como a la crítica y, en el festival de cine de Cannes en mayo de 1984, una espectadora le gritó a Robert De Niro: «¡Como mujer, me siendo profundamente embarazada de haber presenciado esto! ¡Me siento totalmente desmoralizada!». Otra acusó públicamente a Leone de «flagrante misoginia y sadismo antifeminista». Leone no ayudó exactamente a la defensa de su caso cuando argumentó públicamente que la violación de Deborah por parte de Noodles era un «acto de amor de un hombre que ha perdido la única cosa que ha deseado siempre». Un mes más tarde, el 6 de junio de 1984, los titulares de "Los Angeles Times" decían: «Las escenas de violación son "amor" a los ojos de Sergio Leone»[127].

De acuerdo, se supone que todos los miembros de la banda de Max son emocio-

nalmente retrasados, como niños pequeños obsesionados con su equipo que no tienen ni idea de cómo relacionarse con mujeres de carne y hueso; más que misóginos, son niños presexuales que sólo se sienten a gusto en el patio de juegos entre los de su propia clase, jugando con sus nuevos juguetes. Pero Leone no siempre parecía ser consciente de lo despreciables que eran sus personajes y, como de costumbre, disfrutaba celebrando el carnaval. Era como si –dijeron algunos críticos– estuviera haciendo una película de los años sesenta en los años setenta..., y en el intervalo las actitudes han cambiado mucho. En "The Hoods", aunque el narrador es ciertamente engreído y adolescente, ni el personaje de Carol ni el de Deborah son violados: las dos escenas fueron añadidas durante la redacción del guion de rodaje de 1981.

Sobre esto Elizabeth McGovern afirma que la escena de la limusina «no embellece el sexo violento: es extremadamente incómoda de contemplar, y esto es lo que pretende [...]. Leone está haciendo un film de gánsters, y hasta cierto punto no puedes hacer ese tipo de films a menos que presentes un estilo de vida extremadamente violento y un tipo de persona extremadamente embrutecida y limitada. Y si dices: "La violencia es mala", tienes que ampliarlo para decir: 'Toda la violencia en el cine es mala'; y luego tienes que decir: 'Sólo puedes hacer películas sobre gente buena que obedece la ley y hace las cosas correctas', lo cual a) excluye buena parte de lo que es la vida, y b) crea algunas películas realmente aburridas. ¿Dónde trazar la línea? No creo que él hiciera una película de gánsters sin incluir en ella algo de violencia, y en esa violencia incluyo esa escena de violación: no diferencio eso de tomar una pistola y dispararle a alguien [...]. La cuestión de la misoginia es algo completamente distinto y hay una cierta verdad en ello: es muy italiano, y esa es una de las razones por las que me costó interpretar ese papel [...], los personajes femeninos son la Madonna y la puta, y eso forma parte de la cultura italiana, de la cultura italonorteamericana».

Preguntado sobre la escena, Leone argumentaría que era «un elemento central del film» en dos formas: primero, el fracaso de Noodles en tener una relación adulta con la única persona «a la que no puede ocultarle *nada* de sí mismo» nos dice mucho acerca de su estado mental, de su tendencia a romantizar. Segundo, el impacto de Deborah tanto en Noodles como en Max, la convierte en un personaje tan fuerte como el de Jill en *Hasta que llegó su hora*. Pero, ¿qué hay de Deborah como persona, aparte de su ambiciosos *objetivos*? Leone respondía siempre cambiado de tema hacia Noodles: «Las acusaciones de misoginia son demasiado absurdas. ¡La escena de la violación es un grito de amor! Noodles simplemente ha pasado demasiados años en prisión. No ha pensando en ninguna otra cosa excepto en esta mujer, que vive en el exterior. Siempre ha estado locamente enamorado de ella [...] Y ella se marcha para convertirse en una imagen en Hollywood. Y se convierte de

nuevo en una imagen para Noodles. Él quiere que ella se marche con un recuerdo que nunca comunicará a nadie. Y la destruye con la máxima violencia que puede reunir»[128].

En el momento del estreno del film, "American Film" le hizo a Leone la pregunta más general de: «¿Tiene usted algo contra las mujeres?». Él respondió, algo socarronamente: «No tengo nada contra las mujeres y, de hecho, mis mejores amigos son mujeres. ¿En qué puede estar pensando usted?... Incluso, imagine esto, estoy *casado* con una mujer y, además de tener un inútil de hijo, tengo a dos mujeres como hijas. De modo que si las mujeres han sido olvidadas en mis films, al menos hasta ahora, no es porque sea un misógino o un chauvinista. No es eso. El hecho es que siempre he hecho films épicos, y el épico, por definición, es un universo masculino»[129].

Mirando en retrospectiva, Elizabeth McGovern admite que las partes del film que funcionan mejor no son las que intentan comprender a Noodles y a Deborah como adultos, sino los segmentos de los *flashbacks* de la infancia: «Tienes la sensación de que hay algo mágico ahí que nunca se ha conseguido en las secciones adultas». Un problema de los episodios de los años treinta y sesenta es el vínculo entre Max y Noodles, que desde su punto de vista no parece tener que ver lo suficiente ni con la amistad ni con la compulsión. No es lo suficientemente *sexy*: «Una cosa que sé que Sergio tenía en mente, cuando me describió su visión del film, era la idea de la relación entre Max y Noodles como una aventura amorosa que había ido mal. Y no creo que el film definitivo reflejara eso porque no hay esa química en la pantalla entre Jimmy Woods y De Niro. Resulta difícil conseguir esa química. Pero es que con De Niro no se puede. Él tiene su genio, su visión, su miopía, pero con él nunca se trata de vínculos entre personas».

De todos modos, McGovern se sintió emocionada por el rasgo de anhelo que el film revelaba en su creador: «Ciertamente Sergio tenía un rasgo melancólico en él [...], con esta historia sobre ese exiliado que nunca acaba de regresar, mientras los que aceptan entrar en el juego, como Max, ascienden hasta la cima. Los que no tienen mucho corazón. El regreso de Noodles era como Sergio regresando a sus historias favoritas y viendo a este hombre que jugaba al juego alejarse con todas sus recompensas. Esa es la fribra que pulsa, pero nunca golpea con el martillo directamente sobre el clavo».

Este melancólico film evitaba las expansiones visuales de los *westerns* de Leone. Como él mismo señaló: «Esta vez la cámara se mueve sólo cuando sigue a los personajes [...], y *Érase una vez en América* es apreciablemente menos espectacular, puesto que puse la técnica al servicio de las emociones antes que como una forma de descubrir un mundo, una historia o un universo, como hice con *Hasta que llegó su hora*. Soy consciente de que *Érase una vez en América* parece ser un film más

estático [...], pero este estatismo es el estatismo del tiempo: todo acaba deteniéndose en el fumadero de opio»[130]. Originalmente el film tenía que ser rodado en Cinemascope, pero después de las primeras pruebas con Tonino Delli Colli, Leone cambió de opinión. Una razón –dijo– era que muchos de los cines de los años ochenta ya no estaban adecuadamente equipados para proyectar films en ese formato, y el resultado podía ser bordes borrosos y mal definidos. Otra era que Leone tuvo la desgracia de ver *Hasta que llegó su hora* en televisión, en la habitación de un hotel norteamericano, con Delli Colli. Era una copia reconvertida a formato normal, lo cual hacía que todo fueran un montón de grandes rostros sin ningún fondo, «un lío total», recuerda Delli Colli. Desde los días de *Hasta que llegó su hora* se había producido también la revolución del vídeo, sin mencionar la difusión de la televisión y la proliferación de canales por toda Italia. En resumen, Leone tuvo la impresión de que era mejor que *Érase una vez en América* se filmara en el formado estándar 1,85:1 en vez de la pantalla panorámica característica de su cine[131].

Cuando se estableció el inicio del rodaje para el 14 de junio de 1982, Sergio Leone contactó de nuevo con Harry Grey. Una cláusula del contrato de venta de los derechos del film de su novela estipulaba que Grey sería un «consultor de la producción». Unas pocas semanas antes de que se iniciara el rodaje, Leone lo llamó a Nueva York para hacerle saber la buena noticia de que al fin –«después de todos los problemas»– la aventura iba a empezar. Restablecer el contacto fue un gran momento simbólico para Leone: «*Érase una vez en América* era un monumento a la vida de Harry Grey, a la sombra de la gran estatua que daba la bienvenida a los barcos de inmigrantes al puerto. Así que le llamé con la noticia. Respondió su esposa. Seca, distante, cansada. ¿Puedo hablar con Harry Grey? Harry Grey, me dijo, había muerto hacía unas semanas»[132]. Hubiera sido fascinante oír la reacción del viejo a su monumento considerablemente mayor que la propia vida.

Como siempre, los "detalles visuales" eran importantes para Leone, «para dar realismo a su sueño». Así, la estación Grand Central de los años treinta, que ya no existía, fue filmada en la Gare du Nord de París (en uno de los planos puede verse claramente el cartel de "Voie 13"). Como señaló, «en cualquier caso la Grand Central era sólo una réplica de la Gare du Nord [...], hecha con los mismos materiales». El buffet, donde Deborah aguarda su tren, fue filmado en la Brasserie Julien de la Rue St. Denis. Las taquillas donde los niños ocultan su baqueteada maleta estaban en la estación de Hoboken. La entrada a la casa del senador Bailey en Long Island estaba en el lago de Como, y el camión de la basura en Pratica di Mare, en las afueras de Roma. La secuencia en la playa de Florida fue filmada en el Don Caesar Palace en St. Petersburg (Tampa), cerca de Miami. El hotel *art déco* donde Noodles intenta impresionar a Deborah, pero donde ni siquiera sabe qué vino pedir, era el Excelsior, en Venecia. Todo eso era debido a que, como señaló Leone, «ya no había hoteles de

ese tipo en Long Island, pero sí había copias de palacios venecianos: así que filmé la secuencia en Venecia. Era lógico»[133]. En Venecia se filmó también la escena donde los muchachos aguardan a que los barrilitos de alcohol de contrabando suban a la superficie de la Lower New York Bay: esto fue filmado en Porto Marghera.

El recorrido en coche a y desde el hotel fue a través del norte de Nueva Jersey (cerca de Deal). Las escenas de la calle del Lower East Side se rodaron a unas pocas manzanas por debajo del puente Williamsburg de Brooklyn, en la Calle 8 Sur, cerca de la esquina de la avenida Bedford y «todas las calles de alrededor», excepto «los fragmentos más ruinosos que fueron rodados en Roma». La fábrica de plumas era «una auténtica fábrica de plumas en funcionamiento cerca de la Calle 8». A Leone le fueron ofrecidas las calles usadas en *El Padrino II*, pero deseaba más profundidad de campo –cuatro manzanas hasta el río–, más uno de esos «grandes puentes». Doscientos metros de la Calle 8 Sur y alrededores fueron duplicados por Carlo Simi y su equipo en Italia, cerca de Prietralata, en la Via delle Messid'oro. «Esta localización –recuerda Luca Morsella– pertenecía a los estudios De Paulis. Una sección de la Calle 8 de Brooklyn fue reconstruida allí, junto con la taberna clandestina y restaurante de Fat Moe y la oficina privada de la banda. La parte exterior de la taberna era Nueva York y Roma, el interior sólo Roma. El callejón donde Bugsy apalea a Max y a Noodles era Roma, porque el callejón de Brooklyn era demasiado pequeño. Y donde Deborah baila en el almacén también era Prietralata»[134].

El lugar donde Jimmy O'Donnell es golpeado por los rompehuelgas era un viejo matadero en el centro de Roma, Mattadoyo di Roma. Allá, alguien le mencionó a Leone que había visto «una rata tan grande que los gatos estaban sufriendo ataques cardíacos». A la hora de comer, Leone estaba afirmando con deleite que él era el que había visto la rata y que estaban por todas partes. Pero, en lo que a *autenticidad* se refiere, el más útil descubrimiento del director fue el sorprendente número de edificios de los años veinte y treinta intactos en y alrededor de Montreal: «Pero incluso aquí, entre el reconocimiento y el rodaje, muchos de los lugares que hallé habían resultado destruidos»[135].

Las secuencias filmadas en Montreal incluían el puesto de periódicos que incendian los chicos, la prisión donde es encerrado Noodles, el incendio y la muerte de los socios de Noodles, el club en las afueras donde son abatidos los matones de Crowning con una metralleta, y el Banco de la Reserva Federal. Montreal proporcionó también «una fabulosa colección de coches de época». La escena donde Joe (Burt Young) recibe un disparo en el ojo fue filmado en Trois Rivières, cerca de Quebec, lo mismo que el coche cayendo por el muelle: para Carlo Simi, «el lugar donde el San Lorenzo parece como el océano, y donde la carretera está flanqueada con las carcasas semipodridas de barcas» era su localización preferida[136]. El robo de joyas que precede a esta secuencia fue rodada en unos estudios en Cinecittà. Allá

se filmaron también el fumadero de opio, el fondo Reginald Marsh/Gran Manzana, el burdel de Peggy, el interior del hospital y el estudio de la casa del senador Bailey. Las sombras chinescas fueron representadas en un «por aquel entonces ruinoso teatro romano» llamado Teatro la Cometa, manejadas por marionetistas indonesios y holandeses hallados por la embajada italiana en La Haya y con un público formado por miembros de la comunidad china en Roma (con algunos de los rostros más viejos procedentes de París). Cuando se le preguntó por qué pusieron un teatro de marionetas en un fumadero de opio chino, Luca Morsella respondió: «Ninguno de nosotros pensó nunca en eso»[137].

El rodaje tuvo lugar en Roma desde el 14 de junio hasta julio de 1982, se trasladó a la Gare du Nord y a la Brasserie Julien en París (cuatro días), luego a Venecia, luego de vuelta a Roma, luego a Canadá (a finales de agosto), Nueva Jersey, Florida (cuatro o cinco días) y Nueva York (de mediados de octubre a diciembre); luego de vuelta a Roma y Venecia (para la escena en el puerto de Nueva York) y finalmente a Belaggio y el lago Como, y Roma de nuevo. La duración exacta del rodaje –dice Luca Morsella– es complicada de calcular: «Después de que volviéramos a Roma desde Nueva York suspendimos el film por un cierto tiempo. No fue algo continuo. Volvimos a Roma y rodamos ininterrumpidamente hasta febrero de 1983. Luego fuimos a Venecia. Luego hubo un lapso. Luego fuimos a Como. Y luego las últimas escenas se rodaron en Roma, en Pratica di Mare, donde filmamos parte del exterior de la villa de Bailey. Y también rodamos la escena donde el coche, el Cadillac, explota [...]. En un momento determinado se había tomado un primer plano. Cuando el coche explota [...], la cámara muestra claramente el número de matrícula y es diferente del primer plano que habíamos tomado antes. Habíamos rodado la primera toma del cementerio en Queens, con planos de un siniestro coche negro siguiendo a Noodles por todas partes. Así que abandonamos esa idea. Desde el principio, en junio de 1982, hasta el final, hacia marzo/abril de 1983, diría que el rodaje total fue de nueve meses, con un lapso de quince días en las previsiones.»

Fred Caruso, que finalmente había sido contratado como "ejecutivo a cargo de la producción" en febrero de 1982, fue responsable de planificar la complicada logística: «Teníamos en Roma un plató [la calle del Lower East Side] –le dijo a "American Film" en junio de 1984–, y teníamos una auténtica calle en Brooklyn, pero tuvimos que rodar también en Montreal. Y todo tenía que encajar perfectamente, para que pudiéramos intercalar planos. Fuimos a Montreal porque no pudimos hallar suficientes edificios viejos en Nueva York, edificios que no estuvieran repletos de carteles y anuncios de neón modernos, farolas modernas, cabinas telefónicas modernas..., y estaba tan sólo a una hora de Nueva York, así que era accesible [de toda la gama de posibilidades, el propio Leone optó por la localización de la Calle 8 Sur]. Le encantaba porque tenía el puente de Williamsburg al fondo. Dijo: "Esto es Amé-

rica. Este tipo de puente no puede hallarse en Europa. Le dice a todo el mundo que 'esto es Nueva York, esto es América, esto es el Lower East Side'". También tenía otras ventajas. En un lado de la calle, un montón de casas eran propiedad del municipio o estaban abandonadas o entabladas. En el otro lado, una fábrica de *knish* [una pasta típica judía, con un relleno de carne, queso o patata] ocupaba dos tercios de la manzana, de modo que en ese lado sólo tuvimos que tratar con un propietario. De todos modos, hubo problemas»[138].

Se habían construido falsas fachadas de tiendas (la tienda de comestibles de Mario se convirtió en la librería hebrea de S. Cohen, por ejemplo), los escaparates fueron decorados con carteles en inglés y *yiddish,* los artesanos italianos de Simi modelaron en fibra de vidrio una pequeña sinagoga con su cementerio, hubo que vestir a quinientos actores con ropas *hasidim* y a los auténticos habitantes (en su mayor parte portorriqueños) hubo que pedirles que aceptaran vivir con sus ventanas delanteras cerradas durante un total de cuatro meses. Hubo que gastar cien mil dólares sólo en madera para adaptar la Calle 8. Cuando Leone y su equipo llegaron, en un frío día de octubre de 1982, ya habían rodado la mayor parte de los detalles complementarios e interiores en Roma. Durante el rodaje de las dos grandes escenas de masas –una aproximación, a una escala mucho mayor, de los planos equivalentes de *Ángeles con caras sucias*–, un reportero del "New York" oyó murmurar a un par de auténticos *hasids* que contemplaban el rodaje como espectadores: «Los hombres y las mujeres van a la *shul* [sinagoga] juntos. ¡Se están *tocando*! Esto es muy malo [...]. Se supone que es una película que ocurre en los años veinte y la calle está llena de gente vestida como nosotros, pero había muy pocos *hasids* en Norteamérica por aquel entonces. No vinimos hasta después del Holocausto». Cuando se les informó que el film que se rodaba versaba "sobre el crimen", otro espectador se mostró absolutamente confuso: «¿Crimen... y *hasids*?». En principio los *hasids* desaprueban el cine. Y, sin embargo, para confundir aún más las cosas, había algunos ex miembros de la secta entre los extras[139].

Luca Morsella, que colaboró en las localizaciones de Nueva York, recuerda el perfeccionismo del director, obsesivo incluso para su costumbre. «Estábamos rodando en Brooklyn y trabajando con unos ochocientos extras. Y había quince coches y camionetas de época y animales de todo tipo porque era una escena de mercado, y Sergio lo estaba contemplando todo desde un grúa Chapman [...]. Tuvimos que rodar esta escena treinta y cinco veces, porque o bien había un agujero entre los extras, o uno no echaba a andar en el momento preciso, o esto o aquello. Siempre había algo que no le gustaba a Sergio, de modo que teníamos que repetir. Cuando estábamos en la toma veintiséis o veintisiete, todo el mundo contenía el aliento porque esta es la buena, *esta es la buena*, todo ha salido bien. Y en vez de ello, de pronto, tras dos o tres segundos del final de la toma, Sergio se puso a gritar como

un loco y a decir: 'Matad a esa', y lo decía en serio, y todo el mundo se sintió realmente sorprendido porque creían que todo había salido perfecto esta vez. En vez de ello, cuando bajó de la grúa, Chapman dijo que había una chica a veinte metros o así de la cámara que había *mirado realmente a la cámara* mientras esta estaba rodando [...]. Estuvo comprobando todo los ángulos y los movimientos y todo lo demás hasta el final.» Tonino Delli Colli añade: «Cuando tenía algo en mente, no podía hacerse *nada* al respecto [...]. Veía cosas que nunca se apreciarían en el film. Intenté decirle que eran insignificantes, pero para él todo tenía que ser perfecto. A veces yo me salía de quicio, pero así es como él veía las cosas»[140].

Cuando no estaba en la grúa, Leone –con un abultado suéter azul y un largo pañuelo rojo, con los ojos tras sus gafas captándolo todo– corría de *hasid* en *hasid,* ajustando sus ropas, o bien asegurándose de que el joven Noodles llevaba su sombrero exactamente igual a como lo llevaría más tarde el viejo Noodles..., sin mencionar el comprobar que el lunar en la mejilla derecha del muchacho estuviera firmemente en su sitio. O negociando con los adolescentes portorriqueños que habían sido contratados por el productor como "celadores". O dando informaciones citables a los reporteros como: «el detalle es importante, pero no lo es todo: la visión lo es todo».

Con cuarenta y cinco italianos, más sus homólogos norteamericanos, y sus intentos de filmar a cientos de actores norteamericanos en una degradada parte de Nueva York, bajo la atenta mirada de comprensiblemente suspicaces hispanos y *hasids* locales, a Caruso no le faltaba el trabajo: «Siempre estaba también el problema del idioma, pero eso no era tan malo como uno podría pensar. Teníamos a un montón de italianos que Leone se había traído consigo. En Montreal, algunos de los italianos hablaban francés y algunos de los canadienses hablaban italiano. Algunos de los norteamericanos –como yo– hablaban italiano y algunos de los italianos hablaban inglés. Pero recuerdo que, en un momento determinado, el jefe de equipo italiano estaba intentando explicarle algo al jefe de equipo norteamericano, y tuvieron que terminar usando el español. Pero el idioma internacional es señalar. Si alguien no comprendía, señalaba»[141].

Para complementar su equipo italiano de unas 45 personas, Leone tuvo que contratar a un equipo fantasma norteamericano «que, a decir verdad, no me fue muy útil [...]. Negocié en Estados Unidos con el menos importante de los dos grandes sindicatos que tienen en esta área y pagamos a un cierto número de técnicos norteamericanos inferior al de mis técnicos, les pagamos para que se quedaran en casa mientras yo trabajaba con mi propio equipo, lo cual creó un conflicto entre los dos sindicatos, pero ayudó a ahorrarnos un montón de dinero. Si ruedas en Nueva York, es una locura. Digamos que si tienes un centenar de coches aparcados, tienes que pagar a un centenar de conductores a 1.300 dólares la semana cada uno».

«Usando un sindicato minoritario, conseguí contratar a menos gente. Entonces el sindicato mayoritario se puso furioso y se dejó oír a través de voces importantes, las de Reagan y Ted Kennedy, que fueron llamados al rescate. El sindicato montó una campaña, con eslóganes típicos: "Mientras Norteamérica tiene problemas económicos, ¿por qué debe permitirse que un equipo cinematográfico italiano invada nuestro país?". De hecho, tuvimos que marcharnos antes de la fecha acordada»[142]. La referencia a Reagan no era una exageración de Leone: el 30 de marzo de 1983, "Variety" informó –bajo el titular «La IATSE se opone a la importación de equipos cinematográficos extranjeros»– de que el presidente había pedido al Departamento de Trabajo que investigara la importación de «miembros de equipo cinematográfico extranjeros» durante el rodaje en Brooklyn del film de Sergio Leone. Por aquel entonces, sin embargo, Leone estaba ya sano y salvo de vuelta a su suelo natal filmando las escenas de la Calle 8 Sur en platós duplicados[143].

Cuando filmó en la auténtica Calle 8 Sur, quiso mostrar particularmente el puente de Williamsburg en la distancia. Esto implicó irritar no sólo a los sindicatos, sino a la policía de tráfico, como muy bien recuerda Luca Morsella: «Era una escena situada en 1923 y podíamos ver claramente el puente. Las autoridades de Nueva York nos dieron permiso para rodar desde, digamos, las once hasta las doce. Y esto era un trato especial. Evidentemente, y todo el mundo sabía que iba a ocurrir, a las doce Sergio no se sintió feliz de los resultados y deseó rodar 'sólo una vez más', como de costumbre. Consiguió convencer al equipo de hacer una nueva toma. Caruso y el supervisor de producción italiano Mario Cotone fueron con *walkie-talkies* y con sus coches al puente, delante de todo el mundo, cuando el puente todavía estaba cerrado. Y tan pronto como la policía dijo: 'Tenemos que abrirlo' los primeros coches empezaron a pasar, y dejaron que pasaran los primeros, y entonces bloquearon el puente con sus propios coches, fingiendo que se les habían estropeado. Sólo el tiempo suficiente para efectuar la toma. Y Sergio, evidentemente, se tomó su tiempo para ello. Así que la policía se puso furiosa y al día siguiente un periódico de Nueva York dijo: 'Esta tiene que ser la última vez que damos permiso a un film extranjero para que venga y ruede aquí'»[144].

Ted Kurdyla, contratado como "enlace de la producción" con Nueva York, tuvo que enfrentarse a más complicaciones logísticas mientras los equipos de rodaje estaban todavía en Norteamérica. Recordaría: «Había una escena en la cual Robert De Niro lleva a Elizabeth McGovern a un teatro de Nueva York, y luego la lleva hasta Long Island, a este increíble restaurante *art déco* en la playa. En el restaurante hay violines y champán, luego un baile en la orilla, luego el trayecto de vuelta. Todo esto tiene lugar en los años treinta. En la pantalla ocupará probablemente cinco minutos. Pero rodamos el interior del teatro en Montreal; el exterior del teatro era en realidad un viejo hotel aquí en Nueva York; el trayecto fue a través del norte de

Nueva Jersey [...], y la orilla del Atlántico era en realidad el Adriático. No era que no hubiéramos podido hallar otras localizaciones que se *acercaran* a lo que Sergio deseaba. Era que teníamos que conseguir *exactamente* lo que él imaginaba. Por ejemplo, vimos un camión de la basura en algún libro. Y lo quiso para la película; tenía que conseguirlo. La escena que había imaginado se basaba en los dientes del mecanismo que aplastaba la basura. Bien, miramos por todas partes. Hubiéramos podido buscar entre todos los camiones de la basura de la nación y no hubiéramos encontrado lo que quería. Pero él no se conformaba con algo parecido. Así que tuvimos que construirlo. Ésas son las cosas que lo hacen tan especial. Quiero decir, todos los directores son así hasta cierto punto, pero Sergio es una especie de combinación de director y director artístico»[145]. Y el camión tenía que llevar el número 35 pintado en él, el número de años que Noodles había estado fuera.

De vuelta a Italia, la prensa comentaba ya la escala y la ambición del proyecto, como señaló Luciano Vincenzoni: «La gente ya está hablando de la atmósfera de *Érase una vez en América*. [Leone] ha conseguido crear una nube de opio tan grande como la Stazione di Termini, con nubes de humo y bancos donde tenderse [...], por supuesto, es una exageración, porque las únicas nubes de humo que puedes ver realmente en el Barrio Chino son más bien escuálidas, pero el hombrecillo sentado en mitad de la sala del cine, que contempla esa gigantesca pantalla donde ve en primer plano una cabeza de seis por tres metros, se ve casi asaltado por esas imágenes, y cuando abandona el cine se lleva consigo la fuerte impresión de que se ha visto afectado. Leone siempre tiene que *causar efecto* [...], cada vez»[146]. Leo Benvenuti le había señalado esto a Sergio: «Si uno de los fumadores que está en uno de los bancos de arriba cae, ¡se matará! Es una estructura imposible. Pero el sentido común no iba con él, y así Simi hizo un fumadero de opio como una catedral»[147].

Su forma de trabajar era cara. El cálculo original de Arnon Milchan para el film había sido de dieciocho millones de dólares y un plan de trabajo de veinte semanas. Estas cifras fueron aumentadas oficialmente, a medida que avanzaba la producción, a un presupuesto total revisado de veintitrés millones de dólares y a un tiempo de treinta semanas. Las treinta semanas se incrementaron a treinta y seis o incluso más que eso. La estimación del propio Leone de lo que se gastó realmente fue de quince millones de dólares «*on the line**, es decir sin incluir mi salario, el de De Niro, los principales actores y la posproducción: estoy seguro de ello porque hubiera sido penalizado en mi salario si hubiera superado esa cantidad». Luca Morsella calcula el coste en «ligeramente por encima de los veinte millones de dólares». "Variety" informó, cuando el film fue finalmente estrenado, de que su coste total había sido superior a los treinta millones de dólares. Fred Caruso fue citado en "American Film" declarando: «Es injusto decir que nos pasamos del presupuesto», pero aceptó que la diferencia entre lo que estaba escrito sobre el papel y lo que finalmen-

te se había filmado era inusualmente amplia. Lo cual hacía la vida difícil. «En el guion podías leer algo y parecía como una pequeña y hermosa escena. Pero en la imaginación de Sergio cada escena es una enorme, monumental epopeya visual [...], era siempre el doble, el triple, diez veces lo que leías en el guion. Digo esto en el buen sentido. Sergio visualiza lo que otras personas no consiguen visualizar»[148].

La última secuencia a rodar era a las puertas de la mansión de Bailey, donde *alguien* es al parecer triturado por ese camión de la basura: un final adecuadamente desagradable para un imperio corrupto. James Woods había terminado su contrato y había vuelto a Estados Unidos, y Sergio Leone necesitaba a una figura en traje de etiqueta. Incluso antes de que Woods se fuera, Leone le había dicho al actor: «Quiero que sea una especie de usted, pero no usted». Como explicó, Bailey estaba basado en Jimmy Hoffa, el desaparecido líder del sindicato del transporte, que jugó con los fondos de pensiones de los miembros prestándolos a la Mafia, entre otras cosas. «En el fondo de nuestros corazones –confió Leone– sabemos que está en ese camión de la basura. Pero nunca tendremos ninguna prueba de ello: quiero dejarlo de ese modo.»

Hubo una pausa de una semana, antes del rodaje de esta escena, y el productor ejecutivo Claudio Mancini sugirió que usaran un doble. Leone distaba mucho de estar convencido: era forzar demasiado la ambigüedad. Pero Luca Morsella consiguió encontrar a un hombre que en una ocasión había doblado a Gregory Peck y cuyo físico era afortunadamente similar al de Woods. Lo vistieron como al senador Bailey, pusieron un maquillaje plástico sobre su rostro y Morsella le pidió a Leone que «saliera un segundo» de la sala de montaje de Rafran, en la Via Birmania. El doble caminó hacia ellos, desde el fondo de la calle, «como lo hubiera hecho James Woods, cojeando un poco cuando era viejo». Leone se mostró impresionado, aunque no lo exhibió públicamente: «Venga aquí; le diré como tiene que hacerlo», le indicó. Pero finalmente el director tenía a su hombre[149].

Después de que ha pasado el camión de la basura, Noodles ve un coche lleno de borrachos y, según el guion, de alguna forma la escena cambia al Chinatown de Nueva York, el 3 de diciembre de 1933, la noche en que terminó la Prohibición. Leone había esperado filmar esta fiesta en la calle a lo grande, como recuerda Luca Morsella: «La escena de Chinatown estaba en el guion, pero había sido suprimida. Antes de entrar en el fumadero de opio, Noodles recorre Chinatown. Por entre los que celebran el fin de la Prohibición. En vez de esto, rodamos la escena de los coches acercándose a él con los faros encendidos. En el mismo lugar que las puertas de la mansión, Pratica di Mare. Puedes ver la estructura de una pagoda al fondo. Y entonces vemos a De Niro dentro del fumadero de opio. La escena en la que vagaba por las calles de Chinatown [...], ¡Sergio había decidido rodarla en Hong Kong! Con algo así como dos mil extras. Marineros, borrachos, gente celebrando el final

de la Prohibición [...]»[150]. Los bocetos de Carlo Simi de "Chinatown" hacen que parezca como una de las secuencias más elaboradas del film.

En febrero de 1983, Sergio Leone disponía de diez horas de metraje utilizable en las latas. Con la ayuda del montador Nino Baragli, que se había unido al director para las secuencias rodadas en Italia, este metraje fue reducido a seis horas. Luego, tras aceptar finalmente que era poco probable hacer una versión en dos partes, Leone entregó un espléndido montaje de tres horas y cuarenta y cinco minutos. Su tiempo ideal de duración –dijo– era de «entre cuatro horas y diez minutos y cuatro horas y veinticinco minutos»; pero cortó, muy reacio, entre cuarenta y cinco y cincuenta minutos de «material significativo». Noodles ya no regresaría a casa al apartamento de alquiler en 1922, para descubrir a sus padres rezando y nada de comida en la mesa; algunos *leitmotifs* visuales –una limusina negra siguiendo a Noodles, un ominoso camión de la basura– tuvieron que desaparecer. La disputa del senador Bailey con el viejo Jimmy O'Donnell sobre el fraude de las pensiones se perdió, lo mismo que el *flashback* de Noodles sobre sí mismo, Max y la banda cuando niños, inducido por el opio. El mayor pesar de Leone sobre el material perdido fue que «la mayor parte de él se refería a las relaciones con las mujeres». En el suelo de la sala de montaje quedó toda la actuación de Louise Fletcher como directora del cementerio de Riversdale, la mayor parte de la de Darlanne Fleugel como Eve (incluido su encuentro con Noodles y su revelación de que lleva *rellenos*), parte del trabajo de Elizabeth McGovern (incluidos sus números de Busby Berkeley y Shakespeare), y Tuesday Weld como Carol hablándole a Noodles de la sífilis de Max desde su asilo de ancianos.

A mediados de abril de 1983, cuando Leone fue entrevistado en profundidad por "Cahiers du cinéma", la Ladd Company de Hollywood, la distribuidora americana, ya había hecho saber que el film necesitaba más recortes para acercarlo a los 165 minutos que figuraban en el contrato de Leone. Hubo una nota de pánico en las respuestas. Cuatro meses más tarde hubo conversaciones aceptando un film de 180, quizá 210 minutos. Pero ni hablar de 229. El 27 de diciembre de 1983, según el "New York Daily News", los ejecutivos de Ladd Company estaban empezando a sentirse aprensivos acerca de la resistencia de los exhibidores a poner en pantalla un film tan largo. Quizá no fuera cuestión de cortar media hora: quizá la solución fuera desmantelar toda la historia, posiblemente renunciando a la estructura en *flashbacks* y reordenándola en orden cronológico. La posición de la compañía era que, puesto que Leone había fracasado en alcanzar la duración prevista, había perdido el derecho al montaje final. La posición de Leone era que su acuerdo original con el productor había sido malinterpretado. Creía que *deseaban* una versión en dos partes. Y se sentía comprensiblemente agitado. Mientras daba frenéticamente los últimos toques a la versión de 229 minutos, se veía amenazado por una versión

rival, más de una hora más corta, montada por alguien distinto al otro lado del Atlántico y sin su autorización ni supervisión[151].

Un problema particular era el deliberadamente confuso y muy brutal inicio, que culminaba con el inexorable sonar del teléfono, y que necesitaba toda la longitud del film para ser explicado. Mary Corliss, de "American Film", imaginaba la escena: «Los timbrazos son muy largos y fuertes, y hay veintidós de ellos, chillando en escenas que ningún miembro del público puede todavía comprender. Resulta fácil imaginar que después de cinco timbrazos, Alan Ladd Jr. intentara determinar lo que pretendía decir Leone; que después de diez timbrazos decidiera que aquello era infligir dolor al público; que después de quince timbrazos imaginara a los miembros de ese público gritando: "¡Responde al maldito teléfono!"; que después de veinte timbrazos deseara haberse dedicado a otra cosa; y que al vigésimosegundo timbrazo decidiera cortar la maldita película hasta una longitud que los exhibidores pudieran encontrar aceptable»[152].

Con sus tres horas y cuarenta y cinco minutos, *Érase una vez en América* sería el film más largo estrenado por Hollywood desde el *Novecento* de Bertolucci, y Ladd Company todavía se tambaleaba tras el reciente desastre en el mercado interior norteamericano de *Elegidos para la gloria* (*The Right Stuff*), que duraba tan sólo tres horas y catorce minutos. También se suscitó el tema de que Robert De Niro no había aparecido en ningún proyecto que reportara beneficios desde *El cazador*, hacía cinco años. El 17 de febrero de 1984, un discreto preestreno de prueba en Boston de una versión de 227 minutos, a la que se le habían recortado dos minutos de violencia, confirmó los peores miedos de los distribuidores. La mayoría de las tarjetas de respuesta de los espectadores llevaban las palabra «confusa», «airada» y «demasiado larga». Un segundo preestreno, programado para el día siguiente en Washington, DC., fue cancelado de inmediato.

Leone derramó sus ansiedades en "Cahiers": «Ahora quieren cortar otra hora, notablemente al principio. La única forma de hacer eso sería suprimir mi construcción en *flashbacks* [...], y no estoy dispuesto a ello. He contratado a un abogado francés muy bueno, Léo Matarasso (el abogado de Orson Welles), puesto que el contrato fue de hecho firmado en Francia bajo el código napoleónico. También he contratado un abogado en Estados Unidos para intentar impedir la distribución de cualquier versión truncada. Pero mi primera línea de ataque es instigar una demanda contra el productor, que trabaja en Francia... La verdad es que el extremo norteamericano del proyecto no tiene ningún representante, ningún dueño. Ladd Company depende de Warner Brothers, y en la Warner Brothers no hay un solo ejecutivo, sino muchos, que actúan todos ellos de la misma forma y se comportan según las mismas reglas [...]. No quieren luchar con los distribuidores y aceptar la responsabilidad del resultado [...]. Lo que he hecho es un film acerca del tiempo, la

memoria y el cine [...]. Mi film no es *El Padrino I* y *II* [que en 1978 había sido remontada para hacer de ellas una miniserie para televisión en cuatro partes]: no la puedes ver en orden cronológico [...]. La verdad es que esos caballeros temen por sus trabajos, que cambian constantemente en las grandes compañías [...]. Es difícil luchar contra un enemigo que no existe.»

En Cannes, el 20 de mayo de 1984, donde *Érase una vez en América* fue exhibida *hors de compétition* en su versión de tres horas y cuarenta y cinco minutos, muchos críticos se volcaron en superlativos; la "versión completa" atrajo las mejores críticas en todo el mundo para cualquier film de Leone. Pero algunos miembros femeninos del público atacaron tanto a De Niro como a Leone por la "flagrante violencia gratuita" de las escenas de violación. De Niro, que llevaba un gorro de lana porque todavía le estaba creciendo de nuevo el pelo, se encajó el gorro sobre los ojos y permaneció sentado en silencio. Inmediatamente después regresó a su hotel en Cap d'Antibes. Fue su último intento público de promocionar el film. A la salida del pase del film, Leone se encontró con Dino De Laurentiis, que le dijo que *Érase una vez en América* era estupenda, pero que seguramente la beneficiaría con «un recorte de al menos media hora»; Leone respondió secamente que Dino era la última persona que podía ofrecer una opinión sobre el tema, puesto que «hacía films de dos horas que parecía como si duraran cuatro, mientras que yo hago films de cuatro horas que parece que sólo duren dos»[153].

Pese a los varios intentos de Leone de salvar su film a través de los tribunales, *Érase una vez en América* fue remontada para el mercado norteamericano por Zach Staenburg, siguiendo instrucciones de Ladd Company. Emergió con una duración de 144 minutos, es decir, más de veinte minutos *menos* que la longitud contratada y casi exactamente la misma duración que la versión recortada de *Hasta que llegó su hora*. Esta versión descartaba los *flashbacks*, empezaba con el baile de Deborah en 1923, eliminaba algunas de las aventuras infantiles de la banda, así como todas las escenas de 1968 de Deborah, hacía desaparecer personajes sin explicación, añadía en otras ocasiones algunas frases explicatorias y terminaba con un disparo en la banda sonora mientras el senador Bailey se suicidaba muy ambiguamente. El teléfono sólo sonaba una vez. Parecía como un intento inconexo de ponerle un *yarmulke*, el clásico gorro judío, a Don Vito Corleone. Cuando Leone supo de un pase de su versión truncada en Burbank –que, afirmó un ejecutivo, había funcionado «infinitamente mejor» que el preestreno de febrero–, su reacción ocupó la primera página del "Hollywood Reporter". Estaba tomando en consideración retirar su nombre de la película: «No he hecho un *remake* de *El Padrino*. ¡Las historias y las anécdotas que cuento no son cabezas de caballo desangrándose sobre sábanas de satén! Son algo mucho más complejo y profundo». Aceptó que había sido contratado para entregar un largometraje de 165 minutos. Pero eso no podía

justificar la decisión de la compañía de mutilar la obra «a la que he dedicado todos mis años de madurez»[154]. El departamento de publicad de la Ladd expresó su sorpresa ante esta erupción y dijo: «Tenemos una relación muy profunda y cordial con Sergio».

Cuando la versión de Ladd Company se estrenó en Estados Unidos el 1 de junio, los críticos tendieron en general a mostrarse de acuerdo con Leone. Vincent Canby la describió en el "New York Times" como «un inescrutable tráiler» que había sido «montado en la rueda de una ruleta». El titular en el "Wall Street Journal" era: «Un Padrino judío: Oh, no, Sergio». Para Sergio Leone, era el peor y el menos amable de todos los remontajes que había sufrido su obra. Siempre se había mostrado sensible respecto a las comparaciones con *El Padrino* y, ahora su film había sido «bárbaramente masacrado» para hacerlo parecer al de Coppola. Nunca vio el montaje norteamericano, lamentándose de que: «¿Conocen ustedes *Fellini ocho y medio*? Bueno, si le retiramos los *flashbacks*, todo lo que nos quedará será Fellini vagando por los estudios. Nunca fue mi intención hacer un film de gánsters, pero la versión norteamericana se parece ahora a uno de ellos porque sólo han dejado los episodios sórdidos, uno detrás de otro». Afirmaba que el intenso ritmo de una obra densamente texturada merecía y exigía respeto: «Cuando recortas un film que estaba destinado a ser largo, el film siempre parecerá más largo porque es más aburrido [...], principalmente porque es más incomprensible»[155].

La catástrofe cayó como correspondía sobre ese desaguisado, puesto que *Érase una vez en América*, en su versión truncada, recaudó solamente 2,5 millones de dólares en Estados Unidos. El film fue estrenado en Europa en una versión de 227 minutos, aprobada por Leone, y volvió a estrenarse de esta forma en el festival cinematográfico de Nueva York el 12 de octubre de 1984, seguido por una presentación *de escaparate* en el teatro Gemini 2 de Manhattan. Ese reestreno norteamericano se debió –se dijo– a las presiones de la crítica, a la que Leone dio públicamente las gracias[156]. Pero el film siguió sin hacer dinero. Se rumoreó a menudo que el montaje de 270 minutos de Leone, que restablecía las secuencias eliminadas en febrero de 1983, había sido pasado por la televisión alemana o italiana. No es así. Las latas de este montaje ciertamente existen, pero no han sido dobladas. Leone esperaba conseguir reunir a los actores de nuevo, pero eso no ocurrió nunca.

La primera vez que Elizabeth McGovern vio *Érase una vez en América* fue en el estreno que hizo Ladd Company en Los Ángeles: «Simplemente sentí que se me hundía el corazón. Yo apenas estaba en el film. Pero por aquel entonces desconocía relativamente lo que le estaba pasando a Sergio. Luego hice un viaje a París para promocionar otro film que había hecho, y fui a ver el film en un cine con mi hermana. Tenía la fuerte sensación de que nunca funcionaría con aquella versión en Estados Unidos. Entonces comprendí por qué. Su ritmo era europeo»[157]. James

Woods fue mucho más claro: «Tres semanas antes de que el film sea estrenado, hacen que el ayudante de montaje de la serie de *Loca academia de policía* (*Police Academy*) lo corte a jodidas tiras. Quiero decir, ¿creen ustedes que yo tenía instintos suicidas? El film resultante fue jodidamente masacrado por los críticos, como tenía que ser. ¿Qué posibilidades tenían los estudios de pensar que la película iba a gustar a los críticos cuando ya habían creado el escándalo político que suponía interferir con el film de un gran artista? Qué estúpido movimiento. Simplemente se ahogaron»[158]. Incluso se negó a ver «la versión abortada del film», diciendo simplemente: «Espero que quemen el jodido negativo». Leo Benvenuti es menos caritativo hacia Leone: «Cualquier director hubiera podido rodar ese guion de modo que durara dos horas y media. *Érase una vez en América* es dos horas y media de film, ¡y luego otra media hora de "Leone"!»[159].

Andrea Leone, el hijo de Sergio, ve con la perspectiva del tiempo la campaña de su padre de marzo-junio de 1984 más con tristeza que con ira: «*Érase una vez en América* hubiera podido atraer a un público de masas y al intelectual también. Fue un gran éxito en todo el mundo excepto en Estados Unidos [...]. Mi padre no perdió su amor por América, pero se sintió engañado por algunas de las instituciones que dominan allí»[160]. Andrea tenía razón en mirar hacia atrás con tristeza. Cuando llevaba seis meses de rodaje de *Érase una vez en América*, en el frío invierno de 1982, Sergio Leone se quejó de que no se sentía bien. Le fue diagnosticada una dolencia cardíaca llamada "miocardiopatía dilatante", que significa que su músculo cardíaco no funcionaba adecuadamente. El si fue cosa de un virus o por razones congénitas no queda claro. El rodaje se interrumpió durante unos días. En la época de la batalla de posproducción, se había sometido a toda una serie de chequeos en Roma y era consciente de lo serio de su dolencia. Leone recibió de sus médicos el consejo de evitar situaciones de estrés, precisamente en el momento en que entraba en litigio contra su productor y contra Hollywood. En abril de 1983 hizo una extraordinaria afirmación: «No es una coincidencia que Visconti hiciera *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*) al final de sus días; es una reflexión sobre una cierta posición que adoptamos en un tiempo en que la vida se halla cara a cara con la muerte. Este film, *Érase una vez en América*, pareció muy importante para mí en ese momento preciso del tiempo». Cuando dijo esto, acababa de celebrar su cincuenta y cinco cumpleaños.

CAPÍTULO 12

UN CIERTO CINE

«E*n la Ciudad Museo de Historia de Leningrado hay unas pocas páginas arrancadas del bloc de notas de un niño, las páginas del abecedario en el alfabeto ruso: A, B, V, G, D, y así sucesivamente. En ellas hay garabateadas, bajo las letras correspondientes, unas sencillas entradas escritas por una mano infantil:*

Z–Zhenia murió el 28 de diciembre de 1941, a las 12:30 de la mañana.
B–Babushka murió el 25 de enero de 1942, a las 3.
L–Leka murió el 17 de marzo de 1942, a las 5 de la madrugada.
D– Dedia Vasia murió el 13 de abril de 1942, a las 2 de la madrugada.
D–Dedia Lesha el 10 de mayo de 1942, a las 4 de la tarde.
M–Mamá el 13 de mayo de 1942, a las 7:30 a.m.
S–Los Savichev murieron. Todos murieron. Sólo Tania permanece. Me han dejado completamente sola.

Las anotaciones fueron hechas por Tania Savicheva, una estudiante de once años. Cuentan la historia de su familia durante el bloqueo de Leningrado.»

—Harrison E. Salisbury, "Los 900 días" (1969)

Empezamos –diría Sergio Leone, soltando una bocanada de su puro, con el aspecto de un contador de historias tribal– con un gran primer plano de las manos de Dmitri Shostakóvich, tocando su piano[1]. Está buscando las notas de su Séptima Sinfonía, una sinfonía dedicada a una ciudad: la "Sinfonía de Leningrado". Leone abriría las manos y golpearía con ellas el tablero de la mesa. La música, para empezar, es

lenta y suave. Y a medida que el compositor halla las notas, al piano se le une una insistente batería, luego tres instrumentos, luego diez, luego veinte, luego un centenar, en un enorme y violento crescendo. De la batería a los violines, a los instrumentos de viento de madera y a los de metal, hasta toda la potencia de la orquesta. Un tema militar, repetido una y otra vez como el "Bolero" de Ravel, se convierte en un enorme réquiem por los muertos. El primer plano de las manos es filmado a través de una ventana abierta, y toda la secuencia de apertura se construirá a través de esta música: el primer movimiento, que Shostakóvich llamaba «invasión». Será un único plano, como nunca se ha visto antes.

Nos alejamos de la ventana y empezamos nuestro viaje a través de la *herida abierta* de la ciudad de Leningrado al amanecer. Dos civiles, cargados con rifles, caminan calle abajo y suben a un tranvía matutino. La cámara les sigue a lo largo de su viaje a través del infierno. Largas colas aguardan a que abran las tiendas, brutales coitos bajo las escaleras, montones de cuerpos congelados, funerales abandonados en jardines públicos, flagelación de soldados alemanes capturados, borrachos llorando, oradores gritando en las esquinas de las calles, transeúntes llevando los infectados harapos de Breughel. El tranvía se detiene varias veces, y más civiles suben a él..., todos llevando armas. La cámara flota sobre la ciudad, como un ángel en plena huida, contemplando el pozo sin fondo del infierno de Dante..., tan profundo que los enterrados ya no tienen ni idea de lo que es la luz. La textura de la música sigue espesándose. El tranvía alcanza un suburbio y se detiene en un plaza donde se entrecruzan otros tranvías. Cerca de ellos, algunos maltrechos camiones de plataforma aguardan para recoger a los hombres armados. La cámara sigue ahora a esos camiones en su bamboleante camino. Ningún corte, ningún inserto, siempre el mismo plano único.

Ahora llegamos a las trincheras, que han sido cavadas para proteger la ciudad, y la música, interpretada cada vez por más y más instrumentos, se vuelve explosiva, catastrófica. Los hombres rusos se aposentan en sus trincheras, avanzamos a través del río hacia la estepa abierta más allá de la ciudad. La cámara cruza la estepa, deteniéndose en seco, para describir una negra legión de mil Panzers alemanes aguardando la orden de abrir fuego. Un *millar*. Cuando el primer tanque lanza su primer proyectil, que estalla con la marcha fúnebre de la música, ¡cortamos! ¡Por primera vez! Entonces se abre el telón sobre una sala de conciertos donde Shostakóvich está interpretando su Séptima Sinfonía, acompañado por 150 músicos, ante un público de 4.500 personas. Es su primera actuación en Leningrado. TÍTULOS. Una versión infernal de *La Ilíada* es contada de nuevo desde el interior de las murallas de Troya.

Leone haría una pausa en este punto para retomar el aliento, gozando del efecto que estaba teniendo sobre sus oyentes, y añadiría como una nota a pie de página: «Cuando terminó el asedio, en la celebración de la victoria, hubo una interpreta-

ción de la misma sinfonía en la misma sala de conciertos en Leningrado. Todo había sido dejado tal como estaba. Las ordenadas filas de asientos. Y fueron invitadas las mismas personas que habían asistido a la *première*. Pero esta vez sólo había nueve músicos y cuarenta y seis espectadores. Todos los demás habían muerto»[2].

Este relato para cenas y fiestas, que Leone fue perfeccionando a lo largo de los años ochenta, adquiría nuevos detalles a cada nueva narración. Era una descripción del plano único más caro en toda la historia del cine. Sergei Eisenstein había conseguido en una ocasión persuadir a los habitantes de Odessa para que descendieran en tropel aquellos famosos escalones perseguidos por los cosacos montados, pero Leone quería ir todavía más lejos. Redecoraría completamente las calles de Leningrado, con fachadas auténticas de los dos años y medio de asedio (1941-44), y de alguna forma persuadiría a la gente del lugar para que «vaciara la ciudad»[3]. A veces se refería a las dos fotos de archivo que había visto. Una mostraba a Shostakóvich con un traje de bombero y gruesas gafas protectoras, de pie en el tejado del Conservatorio de Música de Leningrado, en servicio de extinción de incendios durante el incesante bombardeo nazi (se había presentado entusiásticamente voluntario para el servicio activo, pero fue rechazado a causa de su mala vista; se le permitió, no obstante, trabajar en la brigada antiincendios de Leningrado). La otra mostraba al compositor, con gafas, sentado solo entre las sillas dispuestas para un concierto, escuchando atentamente una pieza musical interpretada fuera de cámara en 1942, durante el período en el que escribió la Séptima. La secuencia de apertura sería en algunos aspectos un *puente* entre esas dos fotografías. Leone se refería también a un fragmento de noticiario que mostraba a Shostakóvich en su piano trabajando en la sinfonía, en un apartamento de Leningrado con las persianas bajadas para mantener la oscuridad.

Carla Leone recuerda a su esposo ensayando la historia, tras la cena, ante varios grupos de amigos, «empezando como de costumbre a partir de una sola imagen. Los rusos se mostraron muy contentos de que el film fuera a rodarse allí [...], pero temían que pudiera haber cosas en el film que el régimen no aprobara. Cada vez que Leone suscitaba el tema, tenía que congraciarse con una nueva persona, un nuevo funcionario del partido, un nuevo político»[4].

Muy a menudo el remate de la historia era Leone parafraseando lo que le había dicho algún tartamudeante *apparatchik* de la era de Breznev, tras escuchar la gran presentación: ¿Quiere hacer usted un film sobre los terribles días del asedio? Pero la era de Jruschov ha pasado hace mucho. Hemos entrado en una nueva gran fase en nuestra sociedad y política, y los poderes actuales no desean que se les recuerden las fechorías del camarada Stalin, que minó Leningrado y hubiera hecho volar la ciudad tan pronto como los nazis la hubieran invadido a fin de proteger Moscú. No, no es correcto, *tovarich* Leone. Así que, ¿por qué no reduce los novecientos

días a los diez días que sacudieron el mundo, por John Reed? ¿De acuerdo? De acuerdo entonces. Pero, pensándolo bien, quizá fuera mejor no tener ningún día en absoluto y empezar con el informe de Reed sobre la revolución mexicana. Eisenstein hizo lo mismo, así que está bien. Y podemos hacerlo de nuevo, ¿no? La revolución mexicana es mejor para usted. La revolución rusa es algo de lo que no estamos seguros, de modo que es mejor dejarla de lado. Algunos viejos miembros del partido pueden molestarse a causa de ello. Ya sabe cómo son los *apparatchiks*, ¿no, *tovarich* Leone? Como niños pequeños, en absoluto como *nosotros*[5].

Leone había comprado un libro sobre el asedio, en el aeropuerto de Fiumicino, cuando voló a Nueva York con la esperanza de conseguir inversión para *Érase una vez en América*. El libro era "Los 900 días. El asedio de Leningrado" de Harrison E. Salisbury, un periodista del "New York Times" que había sido corresponsal en esa ciudad durante el levantamiento del sitio. Fue publicado en 1969, tras su serialización en el "Reader's Digest". Cuando Leone volvió a casa, Fulvio Morsella le leyó el libro de Salisbury, en italiano, de cubierta a cubierta. Su efecto fue sorprendente. Sergio Donati recuerda haber oído a Leone plantear la idea por aquel entonces: «Un día estábamos trabajando en la moviola y vino a Roma Mijail Kalatozov, el veterano director soviético, con el cámara que había rodado *La tienda roja* (*La tenda rossa*, 1969, una producción italosoviética dirigida por Kalatozov), acerca de la expedición al Polo Norte. Y deseaban conocer a Leone. Sergio me dijo: '¿Quién es ese tipo Kalatozov?'. Yo respondí: '¿No ha visto usted nunca el film *Cuando pasan las cigüeñas* (*Letjat zhravli*), hace unos diez años, un film que tuvo gran reputación internacional?'. Él dijo: 'Está bien, está bien'. Y vinieron, y ese Kalatozov era un hombre muy importante porque era presidente de la Asociación Soviética de Cinematografía. Era influyente. Y Sergio, que hablaba bien el francés, empezó a hablar de Chejov, y luego dijo: 'Oh, j'ai vu votre film', lo cual no era cierto. 'Où êtes-vous trouvé tous ces paysages?' ¡Si recuerda usted la película, en realidad está rodada en dos calles de Moscú! Kalatozov dijo: 'Pero si sólo es Moscú. No hay paisajes'. Y Sergio simplemente dijo: 'Sí, bueno, ya sabe usted'. Y entonces empezó a explicar su *Leningrado* a los rusos. Dijo: 'Una mañana, un centinela alemán oye el pulsar de los motores de tanques: diez tanques, veinte tanques, treinta tanques..., doscientos tanques. Esa gran división de tanques avanza hacia el río. Y el alemán dice: '¡Es una locura!'. Y entonces los doscientos tanques *cruzan el río*. Porque durante la noche, alguien ha puesto justo debajo del agua una especie de puente de pontones.' Y el cámara de Kalatozov dijo: 'Es cierto, es cierto, señor Leone, pero sólo hubo dos tanques. Yo estuve ahí'. Sergio se limitó a encogerse de hombros»[6].

Leone hizo pública su idea por primera vez en una entrevista de 1969 con un cineasta francés, mientras promocionaba *Hasta que llegó su hora*: «Realmente me gustaría cambiar de género, creo que un director tiene que ser como un *chef d'or-*

chestre: capaz de interpretar cualquier cosa, tanto Verdi como Mozart, tanto Wagner como Stravinsky»[7]. Se había sentido inspirado escuchando el primer movimiento de la "Sinfonía de Leningrado", y en particular el tema de la "invasión", que empieza a los cinco minutos del movimiento y va aumentando de intensidad durante nueve intensos minutos. Fue compuesto durante el mes de setiembre de 1941, justo tres meses después de que se iniciara la invasión nazi a la Unión Soviética, y se estrenó en Leningrado el 9 de agosto de 1942, el mismo día que el alto mando alemán anunció: «Entraremos en Leningrado».

Describiendo el tema de la invasión, que evoca el mecánico avance blindado de la máquina de guerra nazi, Shostakóvich dijo: «La simple y pacífica vida de la gente de Leningrado se ve destrozada por la guerra; no es un reflejo naturalista de la guerra –el resonar de las armas, el estallar de los proyectiles, etc.–, sino que estoy intentando transmitir emocionalmente la idea de la guerra». El resultado no es sutil. Su repetitividad y sus clichés musicales fueron parodiados por Bartók un año después de su primer estreno, en el cuarto movimiento del "Concierto para orquesta" (1943), y un crítico modernista de la época se refirió a su «longitud y trivialidad». El propio Shostakóvich abandonó más tarde los títulos que había dado a cada uno de los movimientos, porque hacían que la pieza pareciera demasiado literal y específica[8]. Pero innegablemente el tema tenía una considerable fuerza y su significado histórico fue grande. Para completar la sinfonía, Shostakóvich tuvo que ser transportado por vía aérea hacia el Este, a la capital soviética de guerra de Kuíbisjev: sus actuaciones, en salas de concierto aliadas, convirtieron al compositor en una especie de héroe de guerra muy especial, sobre todo una famosa emisión de radio de Toscanini con la orquesta sinfónica de la NBC. Como Leone recordaría, «Escuchando la Séptima de Shostakóvich, inmediatamente me vino un film a la cabeza».

Estimulado por el libro de Salisbury, la música y las dos fotografías, una historia empezó a tomar forma en su mente: una historia de amor, con un cínico cámara de noticiarios norteamericano y una joven muchacha soviética, contra el fondo épico del asedio. El heroico autosacrificio de tres millones de personas en defensa de su ciudad «abriría los ojos de los norteamericanos» (*à la ¿Por quién doblan las campanas?* [*For Whom the Bell Tolls*]), en la mente de Leone[9]. El cámara había recibido el encargo de «pasar veinte días en Leningrado cubriendo la batalla», pero se quedaría todo el resto del asedio, aunque «no le importa un comino la causa». Pero el amor le ha hecho cambiar de opinión.

«Un amor perdido, perdido en el infierno. Una historia de amor con una miembro del partido a la que no se le permite vivir su pasión. Si es descubierta con un occidental, será condenada a pasar doce años en prisión. Pero está dispuesta a correr el riesgo. Su aventura condenada de antemano es muy, muy intensa. Nace un niño y, justo cuando la ciudad está a punto de ser liberada, él resulta muerto, cáma-

ra en mano, mientras filma las imágenes finales del asedio. La muerte de un trabajador. Puede que este sea incluso más pesimista que mis otros films. Y tocaré cosas que nunca he intentado antes [...]. Pero no mostraré cómo muere. Lo sabremos a través de la muchacha a la que ama. Ella está mirando el noticiario en el cine. Reconoce el metraje de la batalla en la pantalla, sabe que lo ha filmado él. Reconoce su forma de mostrar el combate, con una cámara de mano [los alemanes huyen, los rusos les persiguen, las granadas llegan de todos lados y entonces una explosión, justo delante de la cámara]. Mientras permanece sentada allí, ve saltar la lente del objetivo. Y se da cuenta de que él tiene que estar muerto [tiene a su niña pequeña en los brazos, apenas unos meses de edad]»[10]. En otras ocasiones, Leone era más optimista acerca del final. «Este será un film sobre la vida, no sobre la muerte. El corazón es siempre la mejor parte de un héroe, y mi héroe, al que se creía muerto, vivirá al final. ¿Acaso el cine no es una gran ilusión?»[11].

La historia aguardaba ciertamente a su intérprete cinematográfico. El propio Stalin –añadía Leone– había vetado en su tiempo cualquier film de ficción sobre el asedio; aunque un cortometraje titulado *Solo*, dirigido por Konstantin Lapusanski, había contado la historia de un violinista que de alguna forma sigue tocando a lo largo de los espantosos 900 días. Una conmovedora compilación de metraje de noticiarios había sido pasada en las escuelas soviéticas en 1959, con la Séptima de Shostakóvich como banda sonora. Y en 1972, un film documental conmemoraba el trigésimo aniversario del estreno de la Séptima Sinfonía de Shostakóvich en Leningrado. Pero Leone creía que aquel fragmento de historia estaba difuminado en el recuerdo del público: «Hablando con varios intelectuales, italianos y franceses incluidos, me di cuenta de que siempre confundían la batalla de Leningrado con la de Stalingrado. Lo mismo le ocurría al público. Esto me hizo desear leer el libro de Harrison Salisbury con detalle. Me sentí impresionado por la decisión de la gente de Leningrado de sacrificar sus vidas. En tres años murió casi un cuarenta por ciento de la población de la ciudad, un total de 1.300.000 personas. En un noticiario de la época puedes ver los rostros de los trabajadores cuando fue anunciado el sitio. La cámara barre sus rostros y sabes al instante que los alemanes nunca conseguirán entrar en la ciudad. Y Hitler confiaba en el éxito del ataque aéreo. Incluso había hecho imprimir entradas para un concierto de música de Wagner que debía tener lugar en la Filarmónica de Leningrado diez días después de que empezara el asedio. También hubo algunos hechos crueles, episodios de canibalismo y escenas de mujeres que eran incapaces de trasladar a sus muertos porque sus cadáveres estaban helados. Me sentí particularmente emocionado por una niña pequeña, una especie de Ana Frank, que anotó una serie de entradas en su diario sobre las muertes de sus familiares: su abuela, su hermana, su madre..., y al final: 'Me han dejado completamente sola'. Sólo fue hallado su diario [y se exhibe al público en el Museo

de la Historia de Leningrado, en el malecón del Neva]. En medio de este apocalipsis, un norteamericano y una rusa, las dos potencias mundiales que hoy tienen el destino del mundo en sus manos. Pero con muchas historias más pequeñas entrelazadas. No será *Zhivago*, de todos modos»[12].

Leone se había sorprendido al descubrir, a principios de los años setenta, que sus primeros *westerns* eran objeto de una especie de culto en la Unión Soviética. *El bueno, el feo y el malo* se había estrenado –dijo– en un enorme estadio, con una audiencia de miles de personas: «La secuencia en el cementerio, en la que todo gira alrededor de Eli Wallach, recibió una estruendosa ovación, lo cual era extraño porque no había mucho amor entre la URSS y el *western*». De hecho, como consecuencia del éxito de *El bueno, el feo y el malo*, los *westerns* fueron categorizados oficialmente como «tosca propaganda norteamericana», para desconcierto de Leone: «*Los siete magníficos* puede leerse como una clásica parábola comunista. Están los granjeros indefensos, los bandidos feudales que dejan que la gente se muera de hambre y el partido bolchevique de los pistoleros contratados que acuden a salvarles»[13].

Tal como Leone lo entendió, sus films fueron exhibidos al principio sólo a unas pocas personas selectas: funcionarios del partido, miembros de los sindicatos cinematográficos, portadores de los pases adecuados, o gente que sabía a qué oficiales sobornar. Pero de alguna forma el culto a Leone se extendió y, cuando visitó Moscú, un representante del Sóviet Supremo para la Producción Cinematográfica le preguntó si estaría interesado en «preparar un film para la URSS». Leone sugirió de inmediato *Los 900 días*. Si el proyecto despegaba, sería la primera vez que las autoridades soviéticas permitían oficialmente a un director extranjero no comunista filmar un capítulo importante de la historia postrevolucionaria. Las conversaciones que siguieron pasaron a formar parte del repertorio de Leone para después de las cenas. En 1980 rechazó la oferta de dirigir *Rojos* (*Reds*), otra historia de un periodista norteamericano que trabaja en Rusia, esta vez durante la Revolución de Octubre. Prefería 900 días a 10, Leningrado a Moscú y una coproducción soviética a una norteamericana[14].

El crítico francés Gilles Gressard observó: «Raras veces ha hablado tanto y tan a menudo un cineasta sobre un film que todavía no se ha hecho»[15]. Cada vez que Sergio Leone aparecía como presidente de un jurado o como invitado de un festival cinematográfico de mediados de los años ochenta en adelante (Cannes, Venecia, Annecy), se le preguntaba acerca de cómo progresaba *El asedio*. En la Semana del Filme Italiano en Niza, como reflejó "Screen International" el 22 de diciembre de 1984, anunció que su próximo proyecto sería filmado «o bien en la Unión Soviética o en China»: el proyecto chino era, al parecer, una versión de "La condición humana" de Malraux, y su desarrollo dependería de que consiguieran la ayuda del minis-

tro francés de Cultura Jack Lang para persuadir a los inversores chinos de coproducir el film; el proyecto soviético era *Los 900 días*, «el que tiene más probabilidades de despegar». La Mosfilm había dado su bendición, pero estaban «aguardando a examinar el guion definitivo antes de firmar el acuerdo». Leone –continuaba el reportaje– «ha prometido a los soviéticos mantener la política fuera de la historia, y Salisbury no colaborará en el guion [que está escribiendo el propio director, junto con un guionista italiano]. Leone dice: "He prometido a los rusos que será un film épico que realce el heroísmo y las cualidades humanas de la resistencia soviética cuando los nazis invadieron su territorio"». Quizá Robert de Niro interpretara al cámara norteamericano. A diferencia de *Érase una vez en América*, sin embargo, Leone había «prometido al productor Nello Santi que esta vez no me pasaré de las tres horas»[16].

En febrero de 1987 anunció en Roma que «los rusos han dicho que decidirán dentro de esta semana. Espero una respuesta cualquier día a partir de ahora». El director liberal Elem Klimov, que apoyaba el proyecto, fue nombrado en el verano de 1986 jefe del Sindicato de Cineastas y «con la perestroika el viento había empezado a soplar al fin en la dirección correcta». Más aún, el ministro italiano de asuntos exteriores había intervenido amablemente en favor de Leone. El marzo siguiente, el film fue anunciado en "Pravda". En medio de mucha especulación sobre la actitud sí-no de los oficiales rusos, Leone celebró una conferencia de prensa en Moscú el 7 de febrero de 1989, en la cual reveló que tras cuatro años de negociaciones, finalmente se había llegado a un acuerdo de coproducción con un consorcio a tres bandas: Sovfilm, Sovexportfilm y los estudios Lenfilm, con «su corporación Sergio Leone y la RAI en Italia», y con «el comité estatal de cine de la URSS como garante». Leone estaba en la ciudad, junto con Carla, para recibir un premio soviético. Se entusiasmó: «Este es un sueño que tengo desde hace mucho tiempo [...]. Todavía hay que hallar los actores. Sólo uno es seguro: el "joven" Robert de Niro, a menos que sea ya demasiado viejo cuando el film empiece a rodarse realmente»[17]. El chiste fue bien recibido.

"Screen International" informó cuatro días más tarde de que «Robert de Niro ha sido consistentemente mencionado por Leone en entrevistas como la probable estrella norteamericana». Pero cuando fue preguntado, De Niro dijo que nunca había sido contactado formalmente por Leone acerca del proyecto y ciertamente no había aceptado hacerlo. Recordaba vagamente a Sergio hablando sobre *Leningrado* en el plató de *Érase una vez en América*, pero su participación en el proyecto no se había suscitado en ningún momento, por todo lo que podía recordar. Admitía, sin embargo, que le encantaría volver a trabajar juntos algún día.

«Habrá otros dos o tres norteamericanos –continuó Leone en la conferencia de prensa en Moscú–. Un equipo de alemanes, porque los personajes alemanes tienen

que ser interpretados por auténticos alemanes. Y, naturalmente, rusos. Efectuaré muchas pruebas de pantalla y luego decidiré. La protagonista, una mujer, será rusa, pero todavía no ha sido elegida [...]. La música será de Ennio Morricone, pero la 'Sinfonía de Leningrado' también tendrá un lugar importante.»

Alguien pidió más detalles de la historia: «Piensen en *Lo que el viento se llevó*. Una historia de amor sobre el fondo de una guerra. Este será un enorme fresco cinematográfico, al menos tres horas de duración [...]. El énfasis no estará en la guerra, aunque tengo que decir que he pedido cuatrocientos tanques, cuando de hecho necesitaré al menos 2.000.»

Se había enamorado por primera vez de la idea –dijo–, tras leer "Los 900 días", pero luego visitó Moscú en 1987 y descubrió el relato "Blokadnaja kniga" ("El libro del asedio"), «aún más espléndido», de Danijl Granin y Alex Adamovic. (Este libro, informó más tarde a "L'Europeo", «relataba el asedio día a día, y me fue recomendado por el corresponsal en Moscú de "L'Unità"». Añadió que «no puedo mencionar a Salisbury aquí, porque los rusos no tienen un buen recuerdo de él»[18].) «En estos momentos la idea está entera en mi cabeza, pero usaré un equipo internacional de guionistas para convertirla en un guion: Arnold Yanovich Vitol, que escribió un film para la televisión local sobre el asedio; también intentaré convencer al guionista norteamericano Alvin Sargent, que ganó un Oscar por el film de Fred Zinnemann *Julia* (*Julia*); y a dos viejos amigos italianos con los que he trabajado en el pasado, Leonardo Benvenuti y Piero De Bernardi.» Leone se había referido a Vitol, en la publicación cinematográfica francesa "Studio" el año anterior, como el guionista «oficial» soviético del equipo: «Es un hombre que vivió en Leningrado y que tiene 150 medallas prendidas en su pecho [...], lo cual al menos crea la impresión de que tiene la confianza del partido»[19].

La investigación y redacción del guion –estimó– llevaría un año (cinco meses en Leningrado), el rodaje otro año y la posproducción seis meses: así, sería un proyecto de dos años y medio como mínimo. Leone concluyó la conferencia diciendo que el film tendría que ser una coproducción «porque no estoy seguro de que los soviéticos puedan aportar todo el presupuesto», que esperaba que sus técnicos y sus homólogos soviéticos trabajaran bien juntos (sólo podía hacer films «de una forma», y esta vez sería su propio productor), y que la mayor parte del rodaje tendría lugar en el propio Leningrado: «Pero espero no tener que destruir la ciudad una segunda vez». Luego, un representante de la Sovietfilm remató la conferencia de prensa diciendo que este iba a ser el proyecto multinacional más ambicioso jamás hecho por ningún estudio cinematográfico en ninguna parte, y que «esperamos contar con el apoyo del ejército soviético».

Justo antes de abandonar Moscú, Leone había hablado con la revista cinematográfica francesa "Première", en la que resultó ser una de sus últimas entrevistas pu-

blicadas. Recientemente había presidido los festivales cinematográficos de Venecia y Annecy, y la entrevista se celebró justo después de terminar un *picnic,* con él intentando mantenerse sentado sobre el capó de un coche. No especialmente una experiencia de *gourmet.* Estaba de un humor taciturno y sus respuestas fueron inusualmente secas: «Los rusos han dicho sí. Desde un punto de vista estrictamente administrativo, todo parece ir bien. Pero su respuesta no significa nada sin una firma en un trozo de papel. Los contratos están listos, los abogados están estudiando la letra pequeña [...]. Ahora es el momento de probar su voluntad de dejarme dirigir el film que deseo hacer, y de descubrir si pondrán a mi disposición todo lo que necesito [...]. El proyecto es tan inmenso que no necesito una casa productora, ¡necesito un estado!»[20].

La imagen de los soviéticos por un lado, los norteamericanos por el otro y Sergio en medio, habría podido impresionar incluso al Hombre Sin Nombre. Leone había negociado con los rusos en su propio nombre, y gastado una considerable cantidad de su propio dinero en el proceso, para asegurarse la mitad de la inversión que necesitaba. Los rumores de la industria sobre su tacañería y su renuencia a invertir en sus propios proyectos no tenían ninguna base en absoluto a finales de los años ochenta, como confirma Andrea Leone: «Era un proyecto muy difícil, teniendo en cuenta que iba a ser una coproducción entre Italia y Rusia [un consorcio RAI/-Soviet]. Difícil también porque sólo había escrito tres o cuatro páginas y lo tenía todo en su cabeza [...]. Firmó su contrato con un país donde hasta entonces sólo se alquilaban instalaciones para compañías extranjeras, nunca se establecían coproducciones con films extranjeros. Desde este punto de vista, firmó una página importante en la industria del cine cuando fue a Moscú»[21].

Sin un título definido, una estrella o un guion, Leone había conseguido, pese a todo, reunir más de quince millones de dólares en inversión y servicios en Rusia sobre la garantía de sus trabajos anteriores y la simple fuerza de su personalidad. Más de cuatro años antes había afirmado públicamente que los coproductores rusos estaban «esperando a ver el guion definitivo antes de firmar el trato». Todavía no habían visto ningún guion y, sin embargo, habían firmado el trato. En lo que al *casting* se refería, había hecho algunos vagos comentarios sobre Robert De Niro o quizás un *joven* Robert De Niro. Y, en respuesta a un rumor de que Meryl Streep, con un acento ruso, pudiera interpretar a la protagonista, había dicho: «¿Meryl Streep? Jamás de los jamases. No es el tipo de actriz hecha para mí. No, tengo intención de probar a un montón de actrices soviéticas. Incluso es posible que utilice a una desconocida»[22].

Así que el *casting* estaba todavía sobre la mesa. El cálculo aproximado de Leone del coste total de la película era de unos treinta millones de dólares, suponiendo que pudiera ser filmada casi enteramente en la Unión Soviética, con la cooperación

del ejército soviético y una interminable provisión de tanques. (Algunos informes de prensa inflaron esta cifra a cien millones de dólares, lo cual lo hubiera convertido en el film más caro de todos los tiempos. La previsión de "Variety" rondaba «el orden de los setenta millones de dólares».) Según Luca Morsella, Leone ni siquiera tenía el tratamiento de tres o cuatro páginas del que hablaba Andrea. «Obtuvimos el *copyright* de una página muy corta a fin de proteger el título [*Leningrado*] y la idea, pero puesto que Sergio era muy consciente de que no podía proteger ninguna de las dos cosas, la página fue escrita al parecer por la secretaria de algún abogado sólo por si acaso»[23]. Sergio Donati recuerda que tras la muerte de Sergio, «algunos productores acudieron a Benvenuti y De Bernardi y preguntaron: '¿Dónde está el guion, el tratamiento?' Y no había nada. Sólo la escena de apertura, tal como el propio Sergio la había contado»[24].

De sus colegas, Alberto Grimaldi (que tal vez hubiera ayudado a producir el film) dice: «No había guion, sólo el libro de Salisbury y un relato ruso». Tonino Delli Colli (que se hubiera encargado de la fotografía) recuerda: «A Sergio le encantaba contar *principios*. Bordaba toda la historia a su alrededor. Para la escena de apertura de *Leningrado*, que era todo lo que tenía, dije: 'Cuidado, los chasis de las cámaras sólo contienen trescientos metros de película: con todo lo que me has contado, el rollo se acabará a medio rodar la escena'». Leo Benvenuti tiene en su archivo una larga carta que escribió, con De Bernardi y Enrico Medioli, y que empezaba: «Querida Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas», tras lo cual bosquejaba el proyecto a un indeterminado oficial. Tras afirmar «Todavía no tenemos proposiciones concretas», la carta describe la secuencia de apertura y el final, alaba a Leone como «un vínculo mágico entre dos culturas» y entre el arte y la gente, y concluye que «no deseamos hacer un film político [...], una historia de amor evitará un historicismo y una propaganda excesivos». La presencia de un cámara norteamericano en Leningrado es laboriosamente justificada: «Quizás el periodista norteamericano acreditado (una figura marginal, se lo aseguramos) fue invitado desde Londres, donde se había instalado tras el frente francés, o quizá fue transportado con el último helicóptero desde Finlandia, tras la batalla con los alemanes». La defensa de Benvenuti de Harrison Salisbury (el «periodista acreditado») surgió porque Leone había descubierto la controvertida figura que era realmente en la URSS. "Los 900 días" nunca había sido publicado allí, una crítica de "Pravda" había juzgado que Salisbury rebajaba el papel del Partido Comunista en la defensa de la ciudad y realzaba excesivamente «el heroísmo del pueblo», y su capítulo sobre la hostilidad de Stalin hacia Leningrado por ser «el crisol de la revolución de 1917 que podía volverse contra él» había sido recibido particularmente mal por la oficialidad soviética. Según Benvenuti, los cambios de fortuna del proyecto eran reflejo de la política global: «Reunión Gorbachov-Reagan en Suiza, excelentes resultados: el proyecto

avanza; reunión en la cumbre en Islandia, mala atmósfera: el proyecto retrocede. Después de eso, recibimos un telegrama que decía que había una solución "al problema de la historia de amor entre un periodista norteamericano y una joven mujer rusa". La solución era cambiar el sexo de los protagonistas, así que la periodista es besada por un joven ruso. Eso, al parecer, sería aceptable»[25].

¿Habría hecho alguna vez Leone el film? ¿Creía realmente que podía hacerse, o estaba jugando a un elaborado juego? ¿Era todo el proyecto absurdamente superambicioso? ¿O se hallaba en la línea directa de ascenso con respecto a su obra anterior: desde un cartucho de dinamita a la voladura de un puente y de ahí a mil Panzers? Sergio Donati no está seguro, pero dice que vale la pena recordar que, «también para *Érase una vez en América*, durante diez años sólo tuvo la escena de apertura. Creímos que nunca iba a hacer ese film. Pero al final lo hizo»[26].

Cuando se le preguntó en 1986 si lamentaba los años pasados en la inercia, aguardando a que los soviéticos dieran su acuerdo, Leone respondió algo irritadamente: «No subestimo las dificultades del proyecto, pero me siento atraído hacia los retos difíciles. No vale la pena molestarse en hacer un film de *rutina* mientras tanto [...]. Kurosawa y yo, y algunos otros pocos directores supervivientes, mientras esa raza de gente todavía exista, no somos del tipo que sufrimos el síndrome de abstinencia. No puedes rodar un film como si metieras salami dentro de su piel. Para un proyecto como *Ran* o *Érase una vez en América* terminas con la boca seca, con la cabeza en llamas y tu alma hecha jirones. En estos momentos no trabajo mucho por razones filosóficas, porque no deseo morir con los ojos pegados al visor. Cuando ruedo un film, lo hago porque he decidido hacerlo desde hace mucho tiempo, no porque sea condenado a hacerlo por ningún tribunal»[27].

Respecto a la sonrisa opiácea de felicidad de Robert De Niro, le dijo a otro entrevistador: «¿Qué puede seguir a ese sueño de una Norteamérica perdida? [...]. La muerte. Y este nuevo film será ciertamente sobre la muerte.»

Al menos, en estos años de espera, Sergio Leone permaneció *altamente* visible dentro de la comunidad cinematográfica en Italia. El Festival Unità anual, organizado por el periódico comunista, estuvo centrado en 1984 sobre *Érase una vez en América*. Leone dio la conferencia de apertura: «No quiero ser recordado como un filósofo, al contrario que muchos de mis hermanos del celuloide. Quiero ser recordado como alguien especializado en entretener, o de otro modo será mejor que me olvidéis por completo. Mi interés en Norteamérica, de hecho el interés universal en Norteamérica, es debido a las historias. Norteamérica, a mis ojos, aparece como una gran y cruel "Las mil y una noches", y es por eso por lo que mi cine está poblado de ladrones de Bagdad, princesas raptadas, magos perversos, pájaros que cantan *rock and roll* [...]. Debo intentar contar la historia de Scherezade y captar la atención del público..., o la sentencia de muerte será ejecutada al amanecer»[28].

Al año siguiente, Leone escribió un artículo para "L'Unità" conmemorando el nonagésimo cumpleaños del cine, en el cual especulaba sobre el futuro del cine en la era del vídeo y los canales de televisión desregulados. «El cine –dijo entonces– está invadiendo más y más nuestros hogares. Algunas pantallas de televisión son ahora casi tan grandes como para crear la impresión de que estamos viendo una película en un cine. He visto algunas en algunos hogares que miden cuatro por dos metros, ocupando toda una pared. Me han dicho que en Japón incluso construyen casas y chalés con sistemas de proyección incorporados. Evidentemente, el cine va a terminar dentro de casa. Pero, como todas las grandes formas populares de entretenimiento, *no puede ser* un pasatiempo basado exclusivamente en el hogar. Evidentemente, pronto empezará a ocurrir exactamente lo contrario de lo que está ocurriendo ahora. Los grandes y viejos cines de las grandes ciudades de Francia se han convertido en siete cines pequeños. Este es el problema: intentar pagar los gastos y evitar las salas medio vacías. En el futuro, sin embargo, veo gigantescos estadios. Cada ciudad tendrá tan sólo tres cines, pero serán enormes estadios. Albergarán diez o veinte mil localidades, las pantallas medirán cincuenta metros y algunos tipos de films serán adecuados para ser exhibidos en ellas [...]. Evidentemente la sensación que uno obtiene de una pantalla enorme con sonido estereofónico, 20.000 personas rodeándole, 25.000 personas zumbando con conversaciones, viviendo y respirando con el espectáculo que están contemplando [...], eso nunca podrá ser reemplazado por una pantalla de televisión, por grande que pueda llegar a ser»[29].

Leone había visto *Hasta que llegó su hora* proyectada en una pantalla de treinta metros, junto con otros 5.000 espectadores, en el Maxene Basilica de Roma: «Me sentí emocionado, muy emocionado, y yo era la persona que había hecho el film; imagine lo que debían de estar sintiendo los demás». ¿Suponían estas tendencias opuestas –diversión casera *versus* espectáculo público– una *crisis* de la industria cinematográfica italiana? Leone prefería ver la colisión como parte de un «período de transición». Las estadísticas de la industria para los años ochenta eran ciertamente alarmantes. En 1989, de los 117 films producidos en Italia ese año, sólo 89 recibieron distribución en los cines: de ellos, algo menos de la mitad fueron proyectados en menos de cinco ciudades.

Un setenta por ciento de los italianos no iban nunca al cine: una cifra más o menos en línea con la de los países vecinos, pero la caída de asistencia más espectacular (un sesenta por ciento desde 1980) en toda Europa. En los años sesenta y los días de gloria de la cadena de montaje de Cinecittà, los italianos iban al cine más a menudo –por semana, por adulto– que cualquier otro público en el mundo. Y muy a menudo iban a ver coproducciones con fuerte presencia italiana o films italianos.

Pero a finales de los años ochenta, los films norteamericanos representaban entre el setenta y el ochenta por ciento de los ingresos de taquilla en Italia; y en la era posterior a *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*), esos films, a los ojos de Leone, se parecían cada vez más a «videos de Michael Jackson antes que a sinfonías de Gershwin»[30].

Aproximadamente un ochenta por ciento de los largometrajes italianos estaban respaldados ahora por la RAI y por Fininvest, los dos canales de televisión más grandes. Mientras tanto, Italia había desarrollado con mucho el mayor número de cadenas locales de televisión de Europa, y el país compraba principalmente programas importados. El propio Leone, quizá como resultado de ello, había desarrollado un nuevo hábito: «Me he convertido en un televidente nocturno. Hago *zapping* para encontrar los viejos films en blanco y negro. Los films de los años treinta y cuarenta. La imagen televisiva ha colonizado la imagen cinematográfica. Me han lavado visualmente el cerebro. Hoy en día los Oscar son concedidos a films para la televisión como *La fuerza del cariño* (*Terms of Endearment*)»[31]. Esto en una época en la que *Cinema Paradiso* (*Cinema Paradiso*, 1988) de Giuseppe Tornatore, un profundamente nostálgico *film-flashback* sobre la experiencia de ir al cine en los años cincuenta, ganó un Oscar y un premio en Cannes; mientras *Ladrones de anuncios* (*Ladri di saponette*, 1989) de Maurizio Nichetti, una sátira sobre el feroz mundo de las industrias italianas de las comunicaciones, ganaba el Gran Premio en el Festival de Cine de Moscú. Pero *Cinema Paradiso* no fue un éxito en Italia hasta que atrajo una legitimación internacional al ser distribuido en Estados Unidos; mientras que *Ladrones de anuncios* no tuvo ninguna repercusión en el mercado italiano.

Una de las preocupaciones para Leone era que una gran cantidad de los nuevos cineastas se estaban «uniendo a la profesión para hacerse famosos, por el status de director» antes que «por amor al cine». No parecían tener el cine en las entrañas. Internacionalmente, directores como John Boorman, Peter Weir y Martin Scorsese tenían el cine en las entrañas, pero los jóvenes italianos eran profesionales de carrera en comparación. Federico Fellini, siempre alerta a la evolución de la industria que tanto quería, hizo *Entrevista* (*Intervista*) en 1987, una revisitación de los momentos culminantes de su carrera en forma de un equipo de la televisión japonesa grabándole en vídeo mientras trabajaba en su último proyecto, una extraña versión de la "Amerika" de Kafka, mientras el resto de Cinecittà está siendo utilizado para rodar vulgares anuncios para la televisión. En un momento determinado, el archivero de Cinecittà muestra al equipo de televisión «el estanque de *Ben-Hur, Quo Vadis* y la batalla naval de *Cleopatra*», que ahora se había convertido en un pequeño estanque decorativo frente a un bloque de apartamentos: el valor inmobiliario de la propiedad se ha vuelto mayor que su valor como estudio cinematográfico. El

film alcanza su clímax con el equipo de Fellini atrapado dentro de una tienda de polietileno, en el plató al aire libre de una calle mayor norteamericana durante una tormenta, siendo atacados por indios pieles rojas que esgrimen antenas de televisión. «¡Nunca nos rendiremos. Stop!», gritan.

Quizás el negocio del cine se polarice realmente en entretenimiento para el hogar por un lado y en gigantescas pantallas para 20.000 personas por el otro. Pero si es así, aparte de Leone, Bernardo Bertolucci (en su fase multinacional) y quizá Dario Argento (si entra en el *mainstream*), ¿qué directores italianos serán capaces de hacer «el tipo de films adecuados para ser exhibidos en ellas»? ¿Filmes que atraigan e interesen a un público masivo entendido en cine? ¿Y de dónde procederá la inversión, sino de las temidas *majors* de Estados Unidos? El artículo de Leone terminaba con el reconfortante pensamiento de que esos problemas tendrán que ser finalmente resueltos «a través de un acuerdo entre las industrias del cine y de la televisión». Quizá...

Sergio Leone escribió otros varios artículos periodísticos en aquella época: un homenaje a John Ford en "Corriere della Sera", y una defensa de Charlie Chaplin (particularmente de *Tiempos modernos* y de *Monsieur Verdoux*) en "L'Unità". Para la *Gazette dello Sport* del 10 de mayo de 1987 creó, con un estilo inimitable, una «película hipotética» sobre la fiebre de la liga de fútbol en Nápoles: «La promoción de esta película todavía se está realizando. Sé que Nápoles está lleno de banderas y de sombrillas azules, pelucas y efigies de Maradona, grandes pañuelos, fetiches e incontables otros adornos inútiles, todos ellos azules [...]. La película no seguirá un guion ordenado, sino que consistirá en pequeños episodios, uno tras otro, y no será interrumpida por ningún acontecimiento dramático. El placer del director será que el punto de vista de sus cien cámaras no estará planeado o fijado, sino que seguirá la historia muy libre y natural de un movimiento de masas y un afecto compartido. No veo personajes conocidos como actores, porque el método neorrealista debe predominar, y como en *Ladrón de bicicletas* esta fiesta colectiva tendrá al pueblo como sus actores en una historia que ya se ha construido [...]. También imagino Nápoles como el personaje principal, Nápoles convertida en una zona de acceso prohibido como ocurrió después de la guerra, un sólido embotellamiento de tráfico sin sonido animado por el movimiento de las banderas, como una inmensa sábana azul cubriendo toda la ciudad con los colores del equipo, una ciudad bajo asedio por su propia pasión, llena de gente inmóvil contemplando el cielo y aguardando una revelación *mesiánica:* llamada por todas esas arcanas plegarias, la figura del destino aparecerá, vestido con las ropas de san Gennaro y con el pelo de Maradona, por entre fuegos de artificio, sobre la bahía de Nápoles»[32].

Poco antes de escribir este artículo, en la primavera de 1987, Leone habló en el Festival Internacional de Cinema Joven en Giffoni Valle Piane, donde era invitado

de honor, y donde el jurado consistía enteramente en niños de menos de catorce años. Les dijo que se sentía especialmente atraído hacia el imaginativo mundo y la amplitud de miras de los niños. También colaboró en el periódico "Bianco e Nero" con una apasionada defensa de *La leyenda del santo bebedor* (*La leggenda del santo bevitore*, 1988) de Ermanno Olmi, sobre la cual, como presidente del jurado de Venecia, había intentado persuadir a sus compañeros de jurado de que le concedieran el León de Oro de aquel año[33].

Mientras tanto, en lo que a su imagen pública se refería, su reputación de poseer un estilo considerablemente personal continuaba. Iba al festival de cine de Cannes cada año en su yate privado («mi pequeña barca») que había comprado a mediados de los años ochenta. Seguía manteniendo su casa en París. Recibía espléndidamente a sus amigos en su villa romana en la Via Birmania, con grandes cantidades de caro vino (el Brunello di Montalcino era uno de sus favoritos) y lo mejor de la intensa comida romana y napolitana. Cuando recibía a periodistas de visita le gustaba llevar un voluminoso caftán blanco y zapatillas de terciopelo, y le encantaba hablar con ellos de cine como si fuera algún barbudo patriarca del Antiguo Testamento. No le importaba el hecho de que su circunferencia fuera ahora comparable a la de Orson Welles, como también lo era su predilección por los caros puros habanos. En 1988, Leone escribió un corto artículo sobre la estética de los dobles coronas, en el cual confesaba que «física y sensualmente, encajan perfectamente conmigo». El hombre que insistió en que Clint Eastwood siguiera fumando un muy delgado, muy oscuro y muy fuerte toscano (como símbolo de control e invencibilidad) en las secuelas de *Por un puñado de dólares* se vio retratado en la "Historia ilustrada de los cigarros" (1989) como «uno de los pocos grandes *connaisseurs* italianos del cigarro»[34].

En 1988, la familia Leone se mudó de Via Birmania a un gran chalé en Via Nepal, a unos ochocientos metros de distancia. El chalé había sido construido para Alberto Grimaldi, que vivió allí un par de años antes de trasladar su base a Norteamérica; Sergio Leone se lo compró a un emir árabe. Había sido diseñada por Carlo Simi, su diseñador de producción durante largo tiempo, que también había diseñado las cercanas oficinas de la PEA de Grimaldi. Sobre la imponente verja de alta seguridad del chalé estaba la cabeza en latón de un león y, fuera de la puerta principal, un par de leones de piedra sentados: un orgullo de los Leone. Dentro, su elaborado mobiliario romano de los siglos XVII y XVIII y su fina vajilla en vitrinas compartían espacio con enormes sofás, cuadros metafísicos y surrealistas, y una galería de fotos familiares de Carla y sus tres hijos. Sobre el escritorio de su estudio (o «batcueva», como a veces lo llamaba) había una foto de *Toro salvaje* (firmada «A Sergio de Bobby - eres el mejor») y una foto de un viejo John Ford vestido con ropas demasiado grandes para él (firmada «A Sergio Leoni. Con admiración»). Había perros

pequeños por todas partes. En 1988 Leone se estaba volviendo letárgico, y su vigor –tan legendario en el mundo del cine como su adicción al trabajo– estaba disminuyendo visiblemente. No pudo escapar a la atención de nadie que, cuando Leone presidió el festival de cine de Venecia aquel verano, su condición física se había deteriorado. Tenía la barba gris, las mejillas hundidas y parecía haber encogido. Siempre era fotografiado sentado. Desde sus problemas cardíacos de 1984 había intentado seguir una dieta. Pero ahora no podía subir las escaleras sin sentirse seriamente sin aliento. En un documental de la RAI para la televisión hecho en 1985 (*C'era una volta il cinema. Sergio Leone e i suoi film*), había subido los pocos escalones de la escalera pública del Viale Glorioso, mientras describía su infancia; pero el esfuerzo había sido evidentemente considerable y había tenido que recobrar su equilibrio apoyándose contra la barandilla. Se había hablado de un trasplante de corazón, pero Leone hizo todo lo posible por evitar incluso el pensar en ello. Morricone recuerda: «*Leningrado* fue el primero de nuestros proyectos acerca del cual no quiso hablar conmigo. Sabía que iba a morir. Se le había aconsejado que se sometiera a un trasplante, su única posibilidad quizá, pero se negó»[35].

Sus entrevistas, que se habían visto poseídas de una cualidad otoñal incluso desde la terminación de *Érase una vez en América*, parecían contemplar ahora una despedida. Sus adioses al cine se estaban volviendo más abstractos, elusivos y melancólicos que nunca. «La vieja veta de oro, en el país del cine de California, donde esos tesoros brillaban en su tiempo tan cerca de la superficie, ahora parecen desgraciadamente casi agotada por completo. Unos pocos mineros valerosos insisten en seguir cavando, lloriqueando y maldiciendo la televisión, el destino y la era de la espectacularidad que ha empobrecido los estudios del mundo. Pero son dinosaurios, condenados a la extinción.» Clint Eastwood, uno de tales mineros, le visitó en el otoño de 1988. Eastwood estaba en Roma para el estreno de *Bird* (*Bird*) y Leone lo invitó a comer. Los dos hombres se reunieron de nuevo aquella misma tarde para cenar y Leone llegó con su amiga, la directora de cine Lina Wertmüller. Según Eastwood, Sergio estaba de un humor blando y nostálgico. Aunque sabía que estaba muy enfermo, no lo mencionó ni una sola vez. La acidez de los comentarios de Leone sobre «su actor» parecía cosa del pasado: «Nos llevamos mejor que en todas las veces que habíamos trabajado juntos». Eastwood está convencido de que Leone «lo llamó para decirle adiós»[36].

Sus carreras habían ido en direcciones muy diferentes. Como Clint Eastwood recordaría: «No es que derivaran en direcciones distintas, creo que simplemente nos volvimos filosóficamente diferentes [...]. Él se metió en películas más grandes, más épicas, y yo me metí en películas más pequeñas, más personales»[37]. En las entrevistas de prensa se habían enzarzado en una guerra que duró veinte años (Eastwood gentilmente, Leone ferozmente) acerca de quién era responsable de qué en

los *westerns* que habían hecho juntos. En una conferencia de prensa en Cannes para hablar de *El jinete pálido* (*Pale Rider*) tres años antes, se había producido un brillante intercambio cuando un intenso crítico francés señaló a un Eastwood de cincuenta y cinco años que sus films constituían una «destrucción edípica» de su «padre cinematográfico», papá Leone, que entonces tenía cincuenta y seis años. Eastwood contestó con una sonrisa: «Si es mi padre, Sergio debió de concebirme a muy temprana edad»[38].

Por mucha agua pasada que hubiera entre los dos, tras decirle adiós a Clint Eastwood en Roma, Sergio Leone se dirigió a Luca Morsella y bromeó: «Tendremos que crear un papel para él también». El papel tenía que ser en una miniserie para televisión que estaba desarrollando por aquel entonces, titulada *Colt, una leyenda americana*. Su plan era contar la historia de una única arma, desde su fabricación en la fábrica de Hartford (Connecticut), hasta sus varios usos y abusos en el salvaje Oeste. Como Morsella lo planteó: «El revólver, pasando de mano en mano, hubiera contado la historia del Oeste [...]. La idea de Sergio, tras reunirse con Clint Eastwood, era hacer que un magnífico forastero [Eastwood] viaje en tren de Arizona a Hartford (Connecticut), para supervisar la fabricación de una pistola especialmente para él, a la medida y exactamente de la forma que quería. Eastwood permanece junto al fabricante hasta que este cumple exactamente su encargo. Luego vuelve a Arizona, donde encuentra a un hombre malo [...], despreciable, del fondo mismo de la escala social. Hay un duelo, con los habituales primero planos. Y este hombre le dispara a Clint Eastwood exactamente entre las cejas, o quizá por la espalda. El hombre malo recoge el revólver y comienza la aventura. Esta era la idea de Sergio para el inicio de *Colt*»[39].

La idea de la miniserie se remontaba al año anterior, cuando Sergio Leone contactó por primera vez con Sergio Donati desde su furioso altercado sobre el primer film de Carlo Verdone. Tal como lo cuenta Donati, con un cierto asomo de *déjà vu*: «En 1987, Fulvio Morsella me llamó y dijo: 'Oh, vamos, Sergio, todo fue un malentendido'». Donati llamó a Leone y lo encontró, tras sus recientes problemas cardíacos, «mucho más humano, más tranquilo». Leone le explicó que tenía una oferta para producir un *western* para una miniserie y que estaba jugueteando con la idea de basarla en un *saloon* de Santa Fe (Nuevo México), contando las historias del tipo de gente que pasaba por aquel viejo lugar. Donati consideró que sonaba un poco trillado y, además, él tenía algo mejor. «Había escrito una pequeña historia llamada *Gun*, que es la más vieja historia de todo el cine, con *La ronda* (*La ronde*) de Max Ophuls, *Carnet de baile* (*Carnet de bal*) de Julien Duvivier y muchas otras; la misma pistola que pasa de mano en mano. 'Pero –dije– ello nos permitiría contar diferentes historias: dramáticas, irónicas, históricas, todo tipo de historias.' Y empezamos a hablar *à la* Leone, es decir en su casa, mientras comíamos rigatoni»[40].

Donati había explorado ya su fascinación con los efectos de pistolas sobre sus usuarios en su guion para *Il giocattolo* (1979). El entusiasmo de Leone por el tema estaba escrito en toda la pantalla. Cuando se pusieron a hablar en serio, a los dos Sergio se les unieron a veces algunos visitantes, como recuerda Donati: «Estaba Mickey Rourke, que estaba rodando *Francesco* (*Francesco*) con Liliana Cavani. El siguiente domingo vino Richard Gere, que estaba rodando alguna cosa bíblica [*Rey David* (*King David*)]. Y les gustó la idea de *Colt*, pero para efectuar algún cameo en ella. Y así Sergio empezó a decir: '¿Pero por qué no haces una historia sobre dos hijos de puta?'. Todos los *westerns* de Leone empezaban de esta forma, ¿no? 'Dos hijos de puta que...' Dije: 'Sergio, han pasado veinte años. Si hacemos un *western*, tenemos que hacer algo diferente'. Discutimos algo muy similar a la película de Clint Eastwood [*Sin perdón* (*Unforgiven*)]. Dije: '¿Por qué no contamos la historia del *western* tal como fue realmente? Con pistolas que no pueden alcanzar a una vaca a diez metros; con un hombre de la Pinkerton que disparaba a la gente a través de las puertas mientras dormían". Eso era el auténtico Oeste, ¿no? Entonces la cosa adquiriría una grandiosidad bíblica, una grandiosidad Leone»[41].

Mientras tanto, Luca Morsella fue contactado por Leone a principios de 1988 para hablar de un posible largometraje, un *western*, a construir en torno a las posibilidades de los estimados visitantes del director: «En 1987, Sergio había sido contactado por Mickey Rourke y algunas semanas más tarde por Richard Gere. Ambos actores, independientemente el uno del otro, deseaban hacer un *western* con Leone. Sergio había concebido una serie de televisión y, aunque hubiera sido posible producir un largometraje como piloto de la serie [...]. Él no lo hubiera dirigido, pero como productor y supervisor artístico hubiera podido garantizar la calidad del film. Me ofreció el puesto de director, siempre que le presentáramos una buena historia. Como cabe imaginar, yo no podía creérmelo, y empecé a leer y a buscar ideas para el guion. Pero cuanto más hablábamos de ello, más llegábamos a la conclusión de que la estructura de *Colt* no era adecuada para dos actores como Rourke y Gere. Decidimos que necesitábamos algo diferente y más cercano al *western* clásico de Leone. Después de seis meses de búsqueda empezamos a escribir con la ayuda de un joven guionista, Fabio Toncelli, y al cabo de pocos meses teníamos *Un lugar que sólo Mary conoce*... Fue lo último que escribió Sergio para el cine»[42].

Así que, mientras Donati pensaba en un *western* revisionista, Morsella y Leone seguían adelante planeando una producción más estilo Leone. Esta vez el director sería el hijo de Fulvio Morsella, el hombre que había producido los films Rafran de Leone desde finales de los años sesenta hasta mediados de los setenta, y que había pasado una gran cantidad de tiempo leyéndole. Algunos críticos afirmaron que a Leone le gustaba escoger jóvenes directores entusiastas, a fin de poder manejarlos sin tomar ninguna responsabilidad sobre el producto final. Otros preferían decir

que Leone tenía una habilidad especial para encontrar jóvenes cineastas (y actores) y para ofrecerles su primera oportunidad en la industria. Fueran cuales fuesen sus motivos, se sintió preparado para anunciar el proyecto en "Il Messaggero" a principios de agosto de 1988: «El wes*tern* vuelve a estar de moda. Oficial. Es decir, oficial según Sergio Leone, el director que en los años sesenta creó un género sin paralelo que todavía es ampliamente imitado, especialmente en Norteamérica: el *spaghetti western*. El maestro italiano tiene intención de producir un nuevo *pistolero,* que será dirigido por un joven debutante (no olviden que el director de *Agáchate, maldito* proporcionó a Carlo Verdone su debut). Con dos actores sobresalientes, dos superestrellas: Mickey Rourke y Richard Gere, ambos encantados de trabajar con el padre del *spaghetti western*»[43].

Un lugar que sólo Mary conoce, según el tratamiento, es «un homenaje a la inspirada obra de varios autores norteamericanos: Edgar Lee Masters ("Antología de Spoon River"), Ambrose Bierce ("Un incidente en Owl Creek Bridge"), Mark Twain ("Una campaña militar que fracasó"), Stephen Crane ("La roja insignia del valor"), y «naturalmente, Margaret Mitchell: "Lo que el viento se llevó"». Cuenta la historia de «dos hijos de puta» cuyos caminos no dejan de cruzarse durante la Guerra Civil norteamericana. Uno es Mike Kutcher, de Georgia, cuyo trabajo es enrolar a los hombres en el ejército de la Unión. El otro es Richard Burns, un dudoso hombre de negocios «que alardea de su elegancia, se muestra gallardamente seguro de sí mismo y al que le gusta dar la impresión de que es duro». Un tercer personaje principal, Francesco, un joven cocinero de Roma, llega al puerto de Boston en un barco de inmigrantes durante la secuencia de apertura. Sus aventuras los llevan del Boston de 1863 a un campamento minero en Colorado y a Atlanta, Georgia (justo cuando el general Sherman llega allí en 1864), donde está enterrado el oro en el interior de un tumba sin señalar, cavada en un lugar que «sólo Mary conoce»[44].

Mary –se explica– fue en su tiempo la amiga de Mike, y el oro procede de un robo. A Richard le engañan para que se aliste, se convierte en agente del "mayor Allen" (alias Alan Pinkerton), es capturado con Mike y llevado a un campo de prisioneros confederado, se une a la "fiebre del oro" a través del territorio indio, conoce a un fotógrafo de guerra llamado Matthew Douglas y a todo un vagón de tren lleno de actores ambulantes, se encuentra durmiendo con Mike en la tierra de nadie que divide los dos ejércitos y, finalmente, alcanza Atlanta, donde Mike está a punto de ser colgado por espía. En una secuencia que debe mucho al famoso relato corto de Ambrose Bierce, Mike parece escapar y correr hacia su querida Mary cuando de hecho está viendo toda su vida pasar en un destello ante él, en el momento de la muerte. Richard lo entierra en la tumba no señalada que han estado buscando durante todo el film (por supuesto, Mary ha cogido el dinero y ha huido) y tropieza con Francesco el día de la caída de Atlanta. Francesco simplemente mira

a Richard y le pregunta si quiere algo de comer. «Le entrega el Menú Victoria; en la parte delantera está escrita la fecha de la conquista de Atlanta y el nombre de un solo plato: Guiso de patatas Sherman. Al dorso está escrita la fecha del día siguiente y nada más. '¿Qué hay mañana?', pregunta Richard. 'Mañana... –responde Francesco, encogiéndose hombros–. Ya pensaré en ello mañana. Después de todo, mañana es otro día.' Nuestra vista asciende para abarcar Atlanta finalmente conquistada y destruida. Y a ese disperso grupo de hombres, aferrándose a una voluta de humo»[45].

Por fin Leone le hincaba el diente, aunque no demasiado piadosamente, a *Lo que el viento se llevó*. El característico cinismo de Mary se ve templado por una exploración de lealtad y motivación, e incluye mucha más historia de la que nunca consiguieron meter los *westerns* de los años años sesenta. Los personajes de Mike y Richard estaban claramente previstos para Rourke y Gere, mientras que Francesco hubiera proporcionado un nombre italiano encima del título. Mientras Luca Morsella trabajaba en este proyecto, Sergio Leone se sintió encantado de ver que el nombre de su hija Raffaella empezaba a aparecer como "ayudante de diseño de vestuario" en los créditos de algunas coproducciones italonorteamericanas. Había ayudado con el vestuario de *Érase una vez en América* y, posteriormente, trabajó en *Aurora* (1984), una película de Sophia Loren/Alex Ponti para la televisión, *Detective School Drop-Outs* (1985), un *spinoff* de *Loca academia de policía*, y *Troppo forte* (1986) de Carlo Verdone. Era un inicio.

Luego, a finales de enero/principios de febrero de 1989, contra los consejos de todo el mundo, Sergio Leone viajó con Luca Morsella a Zimbabwe, para rodar un *spot* publicitario para el Renault 19: aquel con el puente de cuerdas y los elefantes. Según Morsella, «se comportaba como si estuviera en perfectas condiciones, ajeno al estrés y la fatiga, e incluso al peligro». Veinticinco años de experiencia no habían hecho disminuir el miedo de Leone a los viajes en avión. Pero durante aquel mes en Zimbabwe viajó arriba y abajo en helicópteros o en pequeñas avionetas mucho más de lo necesario [...]. Ya no parecía preocuparse por su seguridad personal. Un día estuvimos a punto de chocar contra unos cables con el helicóptero porque quería volar muy bajo. 'Abajo, abajo, abajo', no dejaba de decir»[46].

Morsella recuerda también que la preocupación de Leone por la seguridad de los demás descendió alarmantemente. En una ocasión indicó desde el suelo al piloto del helicóptero que aterrizara, aunque las palas del aparato iban a pasar peligrosamente cerca de la grúa elevada de la cámara, en la cual se sentaba, expuesto, el cámara. Ni el cámara ni los maquinistas de la grúa podían ver las palas que se acercaban a causa del polvo, aunque Morsella y su esposa Alexi, que miraban desde una cierta distancia, vieron el peligro potencial y consiguieron intervenir a tiempo. Aquel fue –señalaría Morsella– un lapsus muy raro por parte de Leone: «Todo el

que le conocía quedó asombrado». Pero Leone abordó incluso aquel *spot* publicitario con su habitual diligencia: «Se despertaba a las tres de la madrugada para estar en el plató a las tres y media, a fin de estar preparado para rodar a las cuatro cuando todavía era oscuro [...]. Quería la primera luz. Estaba siendo realmente casi hiperactivo»[47].

Cuando Leone partió para su conferencia de prensa en Moscú el 7 de febrero de 1989, Morsella se hizo cargo de la dirección del *spot*. A su regreso, Leone empezó a montar inmediatamente su metraje y el de Morsella en Roma. «Fue una de las últimas veces que lo vi –dice Luca Morsella–. Yo estaba preocupado de que el material que le había enviado no fuera lo bastante bueno, pero dijo: "No, no, has hecho un buen trabajo". Delante de todo el mundo en la sala de montaje, lo cual fue muy agradable [...]. Sergio estaba a punto de ir a Norteamérica. Aquel último período parecía obviamente más viejo, ¿hay que decirlo? Pero estaba muy animado. Una vez aceptado el hecho de que estaba enfermo, y de que tenía que hacer algo serio para salvarse, y de que quizá nada pudiera salvarle, decidió vivir menos preocupado. Estaba a punto de efectuarse un chequeo con un especialista del corazón en Los Ángeles que iba a hacerle un trasplante [...], pero creo que decidió que no valía la pena. Deseaba vivir bien hasta el último minuto»[48].

Siguiendo la reunión y la cena de la "clase de 1937" de su escuela elemental en el restaurante Checco er Carettiere, en el Trastevere, Leone tuvo la idea de añadir un prólogo a *Viale Glorioso*, un guion que todavía conservaba en un cajón de su escritorio. Un director cinematográfico de mediana edad llega temprano a una reunión como aquella, examina las descoloridas fotografías en la pared de la clase 5A y las sillas vacías alrededor de la mesa de la cena, y se produce un *flashback* a su infancia en Roma a finales de los años treinta. En la fotografía original había 49 chicos bien peinados: en la foto de prensa de la reunión hay catorce hombres de mediana edad, de pie detrás de una mesa cubierta con botellas y vasos vacíos, y de espaldas a un mural de árboles frutales, con el restaurador a la derecha. Sergio, con su barba gris, parece el más viejo: mucho más viejo que sus sesenta años. Y está de pie en las sombras, detrás del resto del grupo, con Morricone a su derecha. No tiene buen aspecto y no parece que esté a dieta.

El hombre cuya primera experiencia con el cine fue en las calles de la Roma de posguerra con Vittorio de Sica no apuntó ni una sola vez su cámara en dirección a la Roma del aquí y ahora. Cuando se le preguntó por qué se había decantado por Norteamérica, en especial por el Oeste, y nunca había hecho un film en Italia sobre Italia, respondió: «El *western* es un objeto de consumo en Japón, Nigeria, Colombia, Inglaterra, Italia, Alemania y Francia [...], en todas partes. Ahora pertenece al mundo [...]. Cuando escribes una historia sobre Italia, desgraciadamente sólo puedes escribir sobre Italia. En Norteamérica, en cambio, incluso en la ciudad más

pequeña, puedes escribir sobre el mundo. ¿Por qué? Porque es un conglomerado de todas esas comunidades. Puedes descubrir el mundo en Norteamérica. Quiero decir el mundo, con todas sus costumbres, defectos y virtudes. Como europeo, cuanto más conozco Norteamérica, más me fascina *y* más distante me siento [...], a años luz de distancia»[49].

Leone se sintió atraído, durante toda su carrera cinematográfica, hacia los mundos lejanos, artificiales, donde los detalles superficiales realistas era cuidadosamente investigados para que permitieran que se operara en el público una suspensión de incredulidad. Pero las historias pertenecían al reino del mito, donde los personajes no eran romanos *burgueses* sino gigantes y donde lo teatral importaba más que lo mundano. Ésos eran sus cuentos de hadas para adultos. En este sentido, consumió gran parte de su vida en mirar como un niño, y en hacer las películas desinhibidas de Hollywood que él, como italiano, deseaba ver. Las palabras que los críticos estaban empezando a usar para describir su obra incluían «manierista», «carnavalesco», «exhibicionista», «excesivo» (con el significado de malo) y «excesivo» (con el significado de bueno). Lo que él estaba intentando hacer era devolver el encanto al cine, mientras expresaba su propio desencanto hacia el mundo contemporáneo y transmitía la emoción que sentía personalmente cuando veía y hacía películas. Fue el primer cineasta moderno en hacer films realmente populares, un puente entre los 'films artísticos' y el cine popular, y una fuente de profunda confusión para los críticos. Fulvio Morsella, que se inclinaba por la palabra «espectacularista», afirma que «cincuenta años antes, Sergio hubiera sido un gran maestro de óperas líricas. Porque tenía ese sentido del sonido, de lo visual, de lo espectacular, del efecto general»[50].

A primera hora de la madrugada del domingo 30 de abril de 1989, Sergio y Carla Leone estaban viendo la televisión juntos en la cama, en su villa de la Via Nepal. Estaban viendo *¡Quiero vivir!* (*I Want to Live!*), el desgarrador film de 1958 de Robert Wise, que muestra la ejecución en la cámara de gas en California de Barbara Graham (Susan Hayward), por un crimen que probablemente no cometió. De pronto Sergio reclinó la cabeza contra el hombro de Carla y dijo: «Lo siento, no me encuentro muy bien». Al cabo de pocos segundos perdía el sentido. Carla llamó a una ambulancia poco después de la 1:30 de la madrugada, pero ya era demasiado tarde. Aunque todas las necrológicas dieron como causa de la muerte un ataque cardíaco, de hecho murió porque su corazón simplemente dejó de latir. Estaba descansando en casa, antes de un viaje en avión a Los Ángeles planeado para el 2 de mayo en compañía de Andrea Leone y Attilo d'Onofrio, un especialista en contratos de coproducción. El plan era discutir la inversión norteamericana en *Leningrado* con el Movie Group; y visitar al especialista del corazón. Quizá Sergio había heredado su corazón débil de su padre, Vincenzo, que fue rechazado del servicio acti-

vo en el ejército italiano, en 1915, a causa de su dolencia cardíaca. Pero Vincenzo vivió hasta los ochenta años, tras retirarse de la industria diez años antes. Varias fuentes dijeron que Leone tenía sesenta y siete años. Sólo tenía sesenta. La mayoría se refirieron a él como el «inventor del *spaghetti western*», un epitafio que a buen seguro no le hubiera gustado. Una necrológica dijo erróneamente que su madre era Francesca Bertini; otra que Andrea era su hija en vez de su hijo[51].

Antes del funeral, el miércoles 3 de mayo a las 11:30 en la basílica de San Paolo Fuori Le Mura, el cuerpo de Sergio Leone fue depositado en su sala de proyección privada panelada de madera, cara a la gran pantalla en la pared, delante de las cinco hileras de asientos acolchados en verde con respaldo en rejilla donde sus amigos solían ser invitados a ver sus películas. Francesco Cossiga, el presidente de Italia, envió un telegrama de condolencia y Franco Carraro, ministro de Turismo y Espectáculos, acudió a presentar sus respetos a su amigo y compañero de golf. Otros que pasaron por la sala de proyección para aquella última sesión, y que no estaban lejos de Roma por las vacaciones del Primero de Mayo, fueron a Federico Fellini, Bernardo Bertolucci, Michelangelo Antonioni, Tonino Delli Colli y Ennio Morricone. En la cabina de proyección había una copia de *Érase una vez en América*: «Cinecittà reels. Vers. lunga». Cuando el coche fúnebre abandonó la finca, pasó por delante de un rótulo callejero francés de color azul –«16^{e} Avenue Sergio Leone»–, que había sido colocado encima del de «Via Nepal». Carla Leone recuerda que «un cineasta francés le regaló ese rótulo, y le encantó». En la basílica, alguien había envuelto una de las columnas con una bandera que decía: «¡Gracias, Sergio! Eres el más grande, más grande que John Ford».

Cuando llegó el ataúd, Ennio Morricone tocó una versión lenta del tema principal de *Hasta que llegó su hora* en el órgano, y los reunidos estallaron en aplausos. Fellini se puso en pie y dijo: «Tengo la impresión de un colega que trabajó alegremente en algo que le hizo feliz: una presencia y una voz, llenas de amor por el cine». Morricone dijo: «Nos peleamos durante muchos años por el sonido y el silencio en sus films; ahora sólo hay el silencio». Claudia Cardinale se quitó las gafas oscuras para secarse las lágrimas. Los flashes de la cámaras puntuaron la penumbra. Francis Ford Coppola estaba sentado al lado de Bertolucci, Damiani, Argento y Ettore Scola. Clint Eastwood envió un telegrama desde California: «Sergio Leone tuvo una gran influencia en mi carrera. Aprendí mucho de él como actor y como director. Y fue un ser humano extraordinario. Su pérdida es una de las más tristes de mi vida». Tres años más tarde, Eastwood dedicaría su *Sin perdón* «A Sergio y Don», en memoria de Leone y Don Siegel. Robert de Niro envió otro telegrama: «Trabajar con Leone fue casi un juego de niños. Ambos éramos perfeccionistas». Al final del servicio, el ataúd se alejó en medio de otra ronda de aplausos y hubo una repetición de *Hasta que llegó su hora*. Fue caótico, pero fue exactamente como tenía que ser[52].

El actor italiano de *westerns* Tony Anthony había conocido recientemente a Sergio Leone en un restaurante de Roma, con el director Ferdinando Baldi. Leone habló entusiasmado de *Leningrado* y de su posible estrella, Mickey Rourke («Creo en ese tipo, Mickey Rourke»). No mucho después, Anthony se encontraba en Brasil, participando en una película titulada *Orquídea salvaje* (*Wild Orchid*) con Mickey Rourke. A primera hora de una mañana fue informado de la muerte de Leone y decidió buscar a Rourke, que acababa de llegar a la producción: «Mickey estaba haciendo ejercicio fuera, saltando a la cuerda. Fui hacia él y le dije: 'Es una forma terrible de decir hola... Soy Tony Anthony. Quería que supieras que acaban de comunicarme desde Italia de que Sergio Leone ha muerto'. Abrió mucho la boca, se sintió abrumado. Corrió dentro a llamar a su esposa y a todos los demás. Volvió a salir y dijo: '¡Dios! No hace dos meses estuve con él, e iba a hacer este gran, gran film..., la historia de Leningrado'»[53]. 'Screen International', el 6 de mayo de 1989, informó de la repentina muerte de Leone, que «había puesto en peligro una de las más ambiciosas coproducciones jamás contempladas [...]. Tras el funeral, uno de los íntimos asociados de Leone dijo: 'Ahora será cosa de los soviéticos decidir si el film sigue adelante'». No siguió adelante. Como tampoco lo hizo *Un lugar que sólo Mary conoce*. *Colt*, según varios artículos en la prensa francesa, puede que todavía se haga algún día (seis films de noventa minutos «que seguirán siendo fieles al espíritu de Sergio Leone») bajo la égida de Canal Plus, la RAI y Andrea Leone films, más un productor norteamericano independiente.

No hubo tributos a Leone de los guionistas de sus *westerns*. Todavía estaban furiosos con él por apropiarse del mérito que les correspondía y empezaron a atribuirse un conocimiento retrospectivo de las películas del director que no habían demostrado mientras las hacían.

Cuando le pregunté a Sergio Donati sobre su veredicto sobre Leone hoy, respondió: «Es terriblemente difícil, porque al principio tenía una fe completa en Sergio, y él se mostró tan cínico acerca de este aspecto de su trabajo. En el fondo sí, fue un hombre maravilloso con el que hablar, en algunas perspectivas un gran cineasta. Pero...». El veredicto de Luciano Vincenzoni es que Leone fue «muy inteligente, y tenía un gran sentido del humor [...] era un increíble hombre de negocios [...] muy bueno para las películas de acción [...] un gran director en el plató». Pero «se tomaba a sí mismo demasiado en serio» y «empezó a ponerse por encima de toda la gente con la que trabajaba, incluido yo, y con eso se labró su futuro. Y así al final me dije: '¡Es un hijo de puta!'». Vincenzoni, sin embargo, lamentaba no haber hecho nunca las paces con el hombre: en un estilo característicamente patricio, dijo: «Ambos nos comportamos como idiotas, en especial yo. Puesto que soy un poco más culto que él, hubiera debido tener la inteligencia suficiente para hacer las paces»[54].

En octubre de 1989, el festival de cine de Annecy instituyó un "Premio Sergio Leone", a conceder a «un director francés o italiano que mantenga viva la memoria de un cineasta que murió tan prematuramente». Si el premio se hubiera extendido a Hollywood, la lista de aspirantes hubiera sido muy larga. Hubiera incluido a algunos de los "mocosos del cine" que tomaron Hollywood en tromba mientras el viejo sistema de estudios se derrumbaba a su alrededor y que, como lo expresó Leone, «vieron *Hasta que llegó su hora* en una moviola en la universidad, para descubrir sus secretos». John Carpenter, por ejemplo, dio la frase «algo que ver con la muerte» a uno de sus personajes en *Asalto en la comisaría del distrito 13* (*Assault on Precinct 13*, 1976); admitió que *Hasta que llegó su hora* era «uno de los clásicos de todos los tiempos, una película que proclama la esencia del *western*, y la esencia de la mitología, y quizá termine con el género». Carpenter hizo que la música del film de Leone sonara en su boda.

Leone reconoció otras deudas de amor efectuadas a su obra por las principales luminarias de la generación de Carpenter: «Cuando vi la secuencia de apertura de *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*), pensé: 'Esto lo hizo Sergio Leone'. Ya sabe, el polvo, el viento, el desierto, los aviones, el repentino acorde en la banda sonora [...]. George Lucas me dijo que no dejó de basarse en la música y las imágenes de *Hasta que llegó su hora* mientras montaba *La guerra de las galaxias*, que en realidad era un *western* –de serie B– situado en el espacio. Todos esos jóvenes directores de Hollywood –George Lucas, Steven Spielberg, Martin Scorsese, John Carpenter– han dicho lo mucho que le deben a mi obra [...]. Pero ninguno de ellos se ha sentido tentado nunca de hacer un *western* que sea realmente un *western*»[55].

La lista de potenciales ganadores del Premio Leone incluiría también a los "mocosos del vídeo" de veinte años más tarde: Quentin Tarantino y Robert Rodriguez. En 1983, Tarantino consiguió que le contrataran en Video Archives en Sepulveda Boulevard, hablando incesantemente al propietario de Sergio Leone. *Reservoir Dogs* (*Reservoir Dogs*) y *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*) terminan ambas con un "enfrentamiento mexicano", y el consejo que le dio Tarantino al actor Samuel L. Jackson antes de rodar esa última fue: «Vamos a empezar con el plano de apertura de *Casablanca*, luego nos meteremos en algo que hizo Sergio Leone en *El bueno, el feo y el malo*, y terminaremos con un tipo de cosa a lo Wile E. Coyote». El tiroteo triangular de *El bueno, el feo y el malo* era, para Tarantino, «una de las mejores secuencias de acción de todos los tiempos». De los trajes negros, corbatas negras y gafas de sol en *Reservoir Dogs* dijo: «Mis personajes de género van de uniforme [...], como los guardapolvos que Sergio Leone hacía llevar a sus personajes». ¿Y qué hay sobre el incesante sonar del teléfono en *Jackie Brown* (*Jackie Brown*)? Mientras tanto, *El mariachi* (*El Mariachi*, 1992) y su *remake Desperado* (*Desperado*, 1995)

transponían *Por un puñado de dólares* al México de nuestros días, y arman a su Hombre sin Nombre con armas automáticas ocultas dentro del estuche de su guitarra.

Si la lista se extendiera de directores a actores, entonces habría que incluir a los héroes de acción devastadora, desde Eastwood, a Bronson, a Stallone, a Schwarzenegger, a Willis, a Van Damme y más allá, que sustituyen a los antihéroes y buscadores del honor y la gloria de los films pre *Por un puñado de dólares* por la acción pura. En términos de género, Leone transformó claramente el *western*. Sam Peckinpah reconoció su deuda con Leone..., o más bien *Leone dijo* que la había reconocido. El biógrafo autorizado de Peckinpah no menciona los *westerns* italianos ni una sola vez, una omisión que es compartida por la mayor parte de críticos e historiadores cinematográficos norteamericanos, que se han negado continuadamente a reconocer su significado. En el festival del *western* de Santa Fe de 1981 hubo un acalorado debate acerca de si los italianos habían matado el *western* o lo habían salvado. Katy Jurado, la dama oscura de *Solo ante el peligro*, anunció que una gran tradición había caído víctima de la «falta de respeto» del *spaghetti western*. James Coburn no estaba tan seguro: «¡Bueno, Serge! Serge tiene sus propias ideas». Unos pocos delegados apoyaron la mención: «Acusémosle [al *spaghetti western*] de irreverencia»[56].

Lanzando la red más allá de Hollywood, podemos captar la sombra de Leone en films tan distintos como: *El guía del desfiladero* (*Ofelas*, 1987, Noruega) de Nils Gaup, descrito por su director como «un *western* con renos», cuya secuencia de apertura está inspirada en la masacre de la familia McBain; *Dust Devil* (1993, Gran Bretaña/Sudáfrica), que nos presenta a un sobrenatural autostopista a lo Eastwood con un largo guardapolvo; *Caiga quien caiga* (*The Harder They Come*, 1972, Jamaica), una celebración del impacto de los *westerns* de Leone y Corbucci sobre un tosco muchacho rasta; *Once Upon a Time* (1989, Yugoslavia) de Ales Verbic, que trata la vida como un viaje en tren y está «dedicada a Sergio Leone, que una vez viajó en este tren»; todos los *thrillers* de John Woo, desde *The Killer* (1989) hasta *Broken Arrow: alarma nuclear* (*Broken Arrow*, 1996), que tiene a John Travolta como el malo de turno, siendo precedido en la banda sonora por una guitarra barítono tocada por Duane Eddy; y *Mad Max* (*Max Max*, 1979, Australia) de George Miller. Cuando la secuela de Miller (*Mad Max 2*) iba a ser distribuida en Estados Unidos, el director buscó un nuevo título, ya que el primer film no había hecho un buen negocio allí; puesto que la trama hablaba de la gasolina como una forma de moneda en un desierto posnuclear, este escritor sugirió (en *Kaleidoscope,* la emisión de radio de la BBC) *Por un puñado de galones*. Eligieron en su lugar *The Road Warrior* [en su distribución en España se mantendría sin embargo el *Mad Max* original, debido al éxito de la primera entrega, y se titularía *Max Max 2: el guerrero de*

la carretera]. Muchas epopeyas históricas chinas hechas desde 1984 (en especial *Once Upon a Time in China,* de Tsui Hark) parecen reflejar la estructura y la atmósfera del último film de Leone. *Lock and Stock* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, Gran Bretaña) de Guy Richie tiene dos tiroteos estilo Leone relacionados con unos insignificantes gánsters londinenses.

Y si la lista de premios fuera más allá del mundo del cine a la música popular, debería entregar premios a todo el mundo, desde el ska jamaicano hasta el *rap gangsta* en el extremo más afilado, a través de numerosos videos de *rock* y piezas *halladas* de bandas sonoras del Morricone de Leone insertadas en *collages* digitales; hasta, en el extremo más romo, Mike Oldfield y Jean-Michel Jarre, y canciones publicitarias en todo el mundo. Mientras escribo esto, una valla de Londres que hace publicidad de una compañía de transporte proclama: «Lee Van Cleef» y presenta un dibujo gigante del irónicamente sonriente rostro del actor extraído de *El bueno, el feo y el malo*. Otro, de hamburguesas con chile, proclama con letras estilo *western* que pueden conseguirse «por un puñado de calderilla». Uno de los últimos papeles de Lee Van Cleef (antes de que muriera en diciembre de 1989, a la edad de sesenta y cuatro años) fue el de un pistolero que entra a grandes zancadas en un *saloon* color sepia, vestido con un gran guardapolvo de cuero, acompañado por un quejumbroso solo de armónica..., para disparar contra algunas botellas de cerveza y disfrutar de una bien ganada cerveza bávara. Se trataba de un *spot* para la televisión holandesa.

Treinta y cinco años después de su primera aparición, las imágenes de arreglos de cuentas y duelos de Leone figuran todavía en el panteón de los clichés visuales. Como Janet Leight en la ducha, Judy Garland en la Carretera de Baldosas Amarillas, Humphrey Bogart en el aeropuerto, Marcello Mastroianni y Anita Ekberg en la Fontana de Trevi, son instantáneamente reconocibles y pueden registrarse en segundos. El filósofo francés Jean Baudrillard llamó a Sergio «el primer director posmodernista», el primero en comprender la sala de espejos de la «cultura de citas» contemporánea. Así, es apropiado –incluso necesario– que su obra se haya visto reflejada desde entonces en muchos otros. Clint Eastwood entró en San Miguel cabalgando en una mula y terminó cruzando el globo..., a los compases de Morricone.

Pero el Premio Sergio Leone está previsto para un director francés o italiano, y aquí los partidarios de Leone son más difíciles de descubrir. Un director francés como Luc Moullet, quizá, cuya *Une aventure de Billy le Kid* (1970, Francia) muestra a Jean-Pierre Léaud discutiendo el significado de la vida con su amiga, mientras recorren las rocas de la Alta Provenza huyendo de la ley. Moullet escribió en 1983: «Dentro del cine de género, Sergio Leone bate todos los récords de provocación [...] [sus] films de género resultan ser a menudo más personales y artísticos que los

films del cine de autor, que hoy en día se ven reducidos demasiado a menudo a una especie de reminiscencia izquierdista o un caprichoso vuelo al esteticismo»[57]. O un director italiano como Dario Argento, cuyos estilistas films de horror de los años setenta y ochenta (impulsados por una estruendosa música, opulentos platós y elaborados efectos técnicos) intentaron elevar la *splatter movie* al nivel de la pintura manierista. Argento, que ha sido llamado «el Sergio Leone del *gothic*», dijo de su mentor tras su funeral: «Me proporcionó un sentido del ritmo, un gusto para la fantasía y un rigor en mis encuadres. Fue un amigo, un director único con una gran lealtad y amor a su trabajo»[58]. Pero no hay directores franceses o italianos que hayan conseguido construir un puente entre el "cine popular" y el "cine arte" al estilo de Leone, mientras conseguían al mismo tiempo el éxito internacional.

Un problema es que la industria cinematográfica italiana que sostenía a Sergio Leone ha desaparecido: víctima de la televisión, el satélite, el video y la economía de la distribución. Y fue porque Leone era italiano (específicamente romano con antepasados napolitanos) por lo que hizo los tipos de films que hizo. Hay tanto de la cultura y la sociedad italianas en el período de posguerra como lo hay de la historia norteamericana y los sueños de Hollywood. Sin embargo, cuando se le preguntó: «¿Cómo cree que encaja usted entre los directores italianos?» mientras estaba montando *Érase una vez en América*, Leone eludió característicamente la pregunta: «Sin duda yo también ocupo un lugar en la historia del cine. Aparezco inmediatamente después de la letra "L" en la guía de directores, de hecho unas pocas entradas antes que mi amigo Mario Monicelli, e inmediatamente después de Alexander Korda, Stanley Kubrick y Akira Kurosawa [...]. Ese es mi lugar en la historia del cine. Ahí abajo entre la K y la M, generalmente en alguna parte entre las páginas 250 y 320 de cualquier buena guía de cineastas. Si me hubiera llamado "Antelope" en vez de "Leone", hubiera sido el número uno. Pero prefiero Leone: soy cazador por naturaleza, no una presa»[59].

A finales de mayo de 1993 hubo una subasta, que duró dieciséis días, de todo el mobiliario y utillaje de los estudios de Cinecittà. Entre los 5.000 lotes en oferta, almacenados en ocho almacenes separados, estaba el mobiliario de la sala de baile de *El gatopardo*, el trono de *Cleopatra*, el aposento de los calígrafos y copistas de *El nombre de la rosa*, algunos teléfonos blancos usados en las comedias de los años treinta, y todo un surtido de camas, como las usadas en las escenas de seducción por Marcello Mastroianni. Entre todo ello había algunas ruedas de carro, y todos los accesorios y muebles de una cantina mexicana. Cerraba un capítulo sorprendente de la historia cultural de Italia. Mientras tenía lugar la subasta, sólo se estaba rodando una producción en Cinecittà: un programa de televisión. Un representante de la sala de subastas con sede en Roma explicó por qué tenía lugar la subasta: «La industria cinematográfica es una gran industria y hoy en día tiene que ser diri-

gida como tal. Sólo si uno posee las habilidades organizativas de los norteamericanos puede tener hoy una industria cinematográfica adecuada. Los italianos tienen imaginación y creatividad, pero carecen de habilidades organizativas»[60].

Érase una vez, como a Sergio le gustaba decir, en la que hubo un cierto cine...

¡CORTEN!

NOTAS

Capítulo 1: *Érase una vez en Roma*

1. Ver Noel Simsolo: *Conversations avec Sergio Leone* (Stock, París, 1987), pp. 21-22. Leone también habló de esto en *C'era una volta il cinema*, un documental dirigido por Gianni Minà y emitido por la RAI en 1985.
2. Simsolo, pp. 22-23. Para el contexto histórico, James Hay: *Fascist Italy - the Passing of the Rex* (Indiana University Press, 1987), pp. 64-98.
3. Italo Calvino: *The Road to San Giovanni* (Vintage International, Nueva York, 1994), pp. 37-73, "A Cinema-Goer's Autobiography".
4. Federico Fellini (con Tonino Guerra): *Amarcord. Portrait of a Town* (Abelard-Schuman, Londres, 1974). También James Hay, *loc. cit.*
5. James Hay, *loc. cit.* También Marcia Landy: *Fascism in Film* (Princeton University Press, Nueva Jersey, 1986), pp. 3-29, 33-71, y Mira Liehm: *Passion and Defiance Film in Italy from 1942 to the Present* (University of California Press, Berkeley, 1984), pp. 21-40.
6. Simsolo, pp. 22-23 (Leone sobre Charlie Chan) y pp. 23-24 (Leone sobre cómics). Ver también Diego Gabutti: *C'era una volta in America* (Rizzoli, Milán, 1984), pp. 90-93. Una de las primeras experiencias cinematográficas de Sergio Leone, que iba a recordar todo el resto de su vida, fue ir a ver *Charlie Chan's Secret* (1936, dirigida por el diseñador Gordon Wiles), con su clímax donde un reloj de la sala de estar de una casa expresionista activa un poderoso rifle cuando el reloj da la hora. Sobre los cómics del período, ver (ed.) Aghina y Saccabusi: *Annitrenta* (Comune di Milano, 1982), pp. 449-65.
7. Simsolo, y Gabutti, *loc. cit.*
8. Gilles Lambert: *Les bons, les sales, les méchants et les propres de Sergio Leone* (Solar, París, 1976) p. 40; entrevista a Sergio Leone para *Visions*, Channel 4/Large Door (emitida en mayo de 1984), noviembre de 1983; Simsolo, p. 97. Sobre los *burattini* y los *pupi siciliani*, ver Antonio Pasqualino: *L'opera dei pupi* (Sellerio, Palermo, 1989), Bill Baird: *The Art of the Puppet* (Ridge Press, Macmillan, Nueva York, 1965), pp. 119-129, Michael Byrom: *Punch in the Italian Puppet Theatre* (Centaur, Londres, 1983) apéndice A, y Henry Festing Jones: *Diversions in Sicily* (Aiston Rivers, Londres, 1909), pp. 82-93. Gilles Cèbe: *Sergio Leone* (Henri Veyrier, París, 1984), pp. 87-133, es bueno lo que dice de Leone y lo carnavalesco.
9. Lambert, pp. 93-94; también Simsolo, pp. 20-21.
10. Entrevista en *Visions*; también (ed.) Luca Verdone: *Per un pugno di dollari* (Cappelli, Bolonia, 1979), entrevista a Leone pp. 11-20; y entrevista del autor a Leone, febrero de 1982.
11. Simsolo, pp. 17-20. Para contexto histórico, Charles F. Delzell: *Mediterranean Fascism 1919-45* (Harper & Row, Nueva York, 1970), pp. 133-155. Para la versión de Fellini, *Amarcord,* pp. 17-24.
12. Derek Elley: *The Epic Film* (Routledge & Kegan Paul, Londres, 1984), pp. 84-85; Maria Wyke: *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History* (Routledge, Londres, 1997), pp. 20-22; *Bianco e Nero special*, agosto de 1939; James Hay, pp. 150-180.
13. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
14. Lambert, pp. 30-32; Simsolo, pp. 21-23.

15. Calvino, pp, 37-73.
16. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982, confirmando las observaciones en las entrevistas de Lambert y Guy Braucourt para *Cinema 69*, noviembre de 1989, pp. 81-90.
17. Luciano Vincenzoni, en Oreste de Fornari: *Tutti i film di Sergio Leone* (Ubulibri, Milán, 1984), pp. 171-173.
18. Bernardo Bertolucci, entrevista en *Positif*, marzo de 1973, p. 37.
19. Tonino Valerii, entrevista para el documental de televisión para la BBC *Viva Leone!*, dirigido por Nick Jones y David Thompson y emitido en diciembre de 1989. Entrevista en Roma, noviembre de 1989.
20. Clint Eastwood, citado en Christopher Frayling: *Spaghetti Westerns* (Routledge & Kegan Paul, Londres, 1981), pp. 116-127, 145-146.
21. Franco Ferrini, entrevista a Sergio Leone en *Bianco e Nero*, setiembre/octubre de 1971, pp. 37-42.
22. Entrevista a Verdone pp. 11-20.
23. Verdone, también Gianni Di Claudio: *Il cinema western* (Libreria Universitaria, Chieti, 1986), entrevista pp. 13-21.
24. Simsolo, pp. 190-191, 195-196.
25. Simsolo, pp. 25-26.
26. Gilles Cèbe: *Sergio Leone* (Henri Veyrier, París, 1984), pp. 34-35, citando a Leone.
27. Simsolo, pp. 28-30.
28. Simsolo, p. 30.
29. Ver, por ejemplo, Luca Beatrice: *Al cuore, Ramon, al cuore* (Tarab, Florencia, 1996), pp. 156-160, 162-166.
30. Entrevista a Leone en *Take One*, mayo de 1973, pp. 27-32.
31. Diego Gabutti, pp. 90-92; también ensayo de Leone en (ed.)Marcello Garofalo: *C'era una volta in America. Photographic Memories* (Editalia, Roma, 1988), pp. 9-15.
32. Gabutti, Garofalo, *loc. cit.*
33. Christopher Frayling: *Spaghetti Westerns*, p. 65.
34. Entrevista del autor a Carla Leone, Roma, 1 de julio de 1994.
35. Gabutti, Garofalo, *loc. cit.*

Capítulo 2: *Bob, hijo de Robert*

1. Aldo Bernardini y Vittorio Martinelli: *Roberto Roberti, direttore artistico* (Le giornate del cinema muto edizioni, Pordenone, 1985), pp. 8-15. Esta publicación acompañó al festival de cine mudo de 1985 de Pordenone, que incluyó un debate con Sergio Leone acerca de su padre, 3 de octubre de 1985.
2. Noel Simsolo: *Conversations avec Sergio Leone*, pp. 9-12.
3. Simsolo, *loc. cit.*
4. Bernardini y Martinelli, p. 31.
5. Bernardini y Martinelli, pp. 10-15.
6. Emilio Ghione, citado en Pierre Leprohon: *The Italian Cinema* (Secker and Warburg, Londres, 1972), pp. 43-44, 55-58. Sobre Ghione, ver también Maria Wyke: *Projecting the Past*, p. 171.
7. Bernardo y Martinelli, pp. 41-42.
8. Simsolo, p. 12.
9. Ver Monica Dall'Asta: *Un cinéma musclé 1913-26* (Editions Yellow Now, Crisnée, Bélgica, 1992), pp. 25-167; también Vittorio Martinelli y Mario Quargnolo: *Maciste & Co* (Edizioni Cinepopolare, Udine, 1981).
10. Para Leone sobre Pagano, ver –entre muchas otras referencias– la entrevista de Guy Braucourt para *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-83, y Simsolo pp. 9-12.
11. Ver Dall'Asta, *loc. cit.*
12. Para la carta de Campogalliani, ver Dall'Asta p. 137.
13. Bernardini y Martinelli, pp. 61-62.
14. Mira Liehm, pp. 19-20 y *passim*. Sobre Francesca Bertini, ver sus memorias *Il resto non conta* (Giardini, Pisa, 1969), pp. 100-165.
15. Simsolo, pp. 12-13.
16. Simsolo, pp. 13-14; Bernardini y Martinelli, pp. 23-24.

17. Ver, por ejemplo, Simsolo, p. 13.
18. Simsolo, *loc. cit.*, y Braucourt, *loc. cit.* En la mayoría de las entrevistas acerca de los primeros años de su vida, Sergio Leone incluyó una versión u otra de esta historia.
19. Denis Mack Smith: *Mussolini* (Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1981), pp. 15-17.
20. Gian Piero Brunetta: *Storia del cinema italiano 1895-1945* (Riuniti, Roma, 1979) p. 236, y Bernardini y Martinelli pp. 24-27.
21. Ver Francesco Savio: *Ma l'amore no* (Sonzogno, Milan, 1975) p. 332, y Bernardini y Martinelli pp. 99-101.
22. Ver (ed.) Franco Marietti: *Cinecittà tra cronica e storia 1937-1989* (vol. I, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma, 1990), pp. 227-230; también, Gianni Di Claudio: *Directed by Sergio Leone* (Libreria Universitaria, Chieti, 1990), pp. 12-13.
23. Carla Del Poggio, en Francesco Savio: *Cinecittà anni trenta 1930-43* (vol. 2, Bulzoni, Roma, 1979), pp. 440-443.
24. Francesco Savio, p. 48; Bernardini y Martinelli pp. 101-102.
25. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
26. Entrevista del autor a Tonino Valerii, Udine, 26 de abril de 1997.
27. Entrevista a Carla Leone.
28. Entrevista a Tonino Valerii.
29. Entrevista del autor a Sergio Donati, Fregene, 23 de mayo de 1998.
30. Simsolo, pp. 31-34.
31. Simsolo, pp. 30-31. Ver, para el contexto histórico, Gian Piero Brunetta: *Storia del cinema Italiano*, 1945-1980s (Riuniti, Roma, 1982), pp. 24-25.
32. Entrevista a Carla Leone. Una impresionante secuencia de *La serpe* (1920) se halla incluida en el documental para televisión de Gianni Minà para la RAI *C'era una volta il cinema*.
33. Entrevista a Andrea Leone para *Viva Leone!*, Roma, noviembre de 1989.
34. Simsolo, pp. 33, 37-38.

Capítulo 3: *Hollywood sobre el Tíber*

1. Diego Gabutti: *C'era una volta in America* (Rizzoli, Milán, 1984), pp. 64-69.
2. *Loc. cit.;* y Noel Simsolo: *Conversations avec Sergio Leone* pp. 35-36.
3. Simsolo, *loc. cit.*
4. Gabutti, *loc. cit.*
5. Simsolo, pp. 33-34. Ver también Federico Fellini: *Cinecittà* (Studio Vista, Londres, 1989), pp. 23-25.
6. *Italian Cinema 1945-51* (Unitalia Film, para la difusión cinematográfica en el extranjero, 1951), pp. 57-58. Para el contexto histórico, ver Paul Ginsborg: *A History of Contemporary Italy* (Penguin, Middlesex, 1990), pp. 72-120, 210-253.
7. Gian Piero Brunetta: *Storia del cinema Italiano 1945-1980s* pp. 476-480; ver también Jeremy Tambling (ed.): *A Night in at the Opera* (John Libbey, Londres, 1991), pp. 279-284.
8. Ver Raymond Durgnat: *Eternal Triangle. Opera, Film, Realism* (*Monthly Film Bulletin*, octubre 1990, pp. 282-284); Jean-Paul Bourre: *Opéra et Cinéma* (Éditions Artefact, Veyrier, París, 1987); y Tito Gobbi: *My Life* (Macdonald and Jane, Londres, 1979), capítulo 8.
9. Gabutti, pp. 64-69.
10. Entre los muchos comentarios de Leone acerca de su desagrado hacia la ópera, ver entrevistas en *Cahiers du cinéma*, mayo de 1984 (pp. 7-11, 56-60), *Take One*, mayo de 1973, pp. 31-32, y Simsolo, pp. 174-175.
11. *Italian cinema, 1945-51*, pp. 55-56. Ver también, sobre *Fabiola*, Simsolo, p. 36 y, para los antecedentes, Maria Wyke: *Projecting the Past*, pp. 49, 55-56.
12. Simsolo, pp. 34-38.
13. Gabutti, pp. 64-69.
14. Gabutti, *loc. cit.*
15. Francesco Savio: *Cinecittà Anni Trenta* (vol. 2) p. 521. Sobre los recuerdos de Leone de que «filmó algunas escenas» en los films de Fabrizi, Simsolo pp. 51-52. El guionista Luciano Vincenzoni lo confirma.
16. Gabutti, pp. 82-83; Simsolo, pp. 28, 39-41.
17. Simsolo, pp. 40-41.

18. Simsolo, p. 53.
19. Ver Orson Welles y Peter Bogdanovich: *This is Orson Welles* (HarperCollins, Londres, 1993), pp. 267-268.
20. Lambert, pp. 12-13; Simsolo, pp. 45-46.
21. Oreste de Fornari, pp. 157-158 y entrevista del autor a Tonino Delli Colli, Roma, 18 de diciembre de 1981.
22. Oreste de Fornari, pp. 171-173; también Luciano Vincenzoni, entrevista de Cenk Kiral, 25 de abril de 1998.
23. Oreste de Fornari, pp. 158-60.
24. Entrevista del autor a Sergio Donati, Fregene, 23 de mayo de 1998.
25. Oreste de Fornari, pp. 166-170 (Valerii).
26. Luciano Vincenzoni, entrevistas de Cenk Kiral, 2 y 13 de mayo de 1998.
27. Simsolo, pp. 53-54.
28. Wyke, pp. 138-148.
29. Fabio Melelli: *Eroi a Cinecittà - stuntmen e maesti d'armi* (Mercurio Editrice, Perugia, 1998), pp. 138-150. Sobre los antecedentes de esta era, ver Fellini, p. 25.
30. Simsolo, pp. 43-44; Lambert, pp. 14-15; entrevista del autor a Leone, febrero de 1982; Braucourt, *loc. cit.*
31. Lambert, *loc. cit.*
32. Simsolo, pp. 43-44.
33. Simsolo, pp. 54-56; también Fred Zinnemann: *An Autobiography* (Bloomsbury, Londres, 1992), pp. 154-171; Alexander Trauner y Jean-Pierre Berthomé: *Décors du cinéma* (Jade-Flammarion, París, 1988), pp. 138-142, y folleto del National Film Theatre, octubre-noviembre de 1984, *Alexander Trauner - designs for living.*
34. Simsolo, pp. 54-56.
35. Entrevista del autor a Fred Zinnemann, 2 de noviembre de 1990.
36. *Ibíd.*
37. Entrevista del autor a Luca Morsella, 20 de diciembre de 1991.
38. Charlton Heston: *The Actor's Life. Journals 1956-76* (Penguin, Middlesex, 1980), pp. 39-61, y Charlton Heston: *In the Arena* (HarperCollins, Londres, 1995), pp. 180-206.
39. Frayling: *Spaghetti Westerns*, p. 97.
40. Para algunas de las muchas versiones de Leone sobre su trabajo en *Ben-Hur*, ver *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-82; *Ciné-Magazine*, enero de 1977; Lambert, pp. 13-14; y Simsolo, pp. 53-54, 56-57. En la entrevista del autor de febrero de 1982, admitió con una sonrisa que algunos periodistas podían haber exagerado un poco su papel.
41. Joanne D'Antonio: *Andrew Marton Interviewed* (Directors' Guild of America y Scarecrow Press, Nueva York, 1991).
42. Ver nota 40.
43. D'Antonio, op cit.
44. Simsolo, pp. 53-54, 56-57.
45. *Ibíd.*
46. Entrevista del autor a Charlton Heston, 19 de noviembre de 1995; ver también Heston: *In the Arena* pp. 189-90.
47. Leone sobre su trabajo como ayudante de dirección: *Take One*, mayo de 1973, pp. 29-30; *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-83; *Ciné-Magazine*, enero de 1977; Lambert, p. 23; Simsolo, p. 51-52, Gilles Cèbe, op-cit., pp. 36-37; Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 96-101.
48. Gabutti, pp. 64-69.
49. Entrevista a Sergio Leone por Jean A. Gill en *Positif*, junio de 1984, pp. 6-15.
50. *Take One*, mayo de 1973, pp. 29-30.
51. Frayling: *Spaghetti Westerns* pp. 58-60; sobre las ideas políticas de Leone, ver *Take One*, mayo de 1973, pp. 28-29; Simsolo, pp. 100-101, 163-64; Gabutti, pp. 116-17.

Capítulo 4: *Milagros económicos*

1. Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 54-57.
2. Patrick Lucanio: *With Fire and Sword* (Scarecrow, NJ, 1994), pp. 12-13; sobre la cultura del culturismo pp. 22-25. Ver también Geoffrey O'Brien: *The Phantom Empire* (W. W. Norton, Nueva York, 1993), pp. 129-172.
3. Domenica Paolella: *La psychanalyse du pauvre* (*Midi-Minuit Fantastique*, 12, mayo de 1965), pp. 1-10; Frayling pp. 53-55.
4. Paolella, pp. 9-10.
5. Ver Pierre Leprohon, *The Italian Cinema* (Secker and Warburg, Londres, 1972), pp. 174-179.
6. Christopher Wagstaff: *A Forkful of Westerns. Industry, Audiences and the Italian Western* (en *Popular European Cinema*, (ed.) Dyer y Vincendeau, Routledge, Londres, 1992), pp. 245-61.
7. Franco Ferrini: *Entrevista a Sergio Leone* (*Bianco e Nero*, setiembre/octubre de 1971, pp. 37-42).
8. Simsolo, pp. 66-67.
9. *Ibíd.*
10. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
11. Simsolo, pp. 59-61. Ver también Richard Whitehall: *Days of Strife and Nights of Orgy* (*Films & Filming*, vol. 9, núm. 6, 1963, pp. 8-14); Raymond Durgnat: *Epic* (*Films & Filming*, vol. 10, núm. 3, 1963, pp. 8-12); Patrick Lucanio: *With Fire and Sword* pp. 289-291.
12. Ver Maria Wyke, pp. 147-182; también Wyke: *Cinema and the City of the Dead* (ed.) MacCabe y Petrie, *New Scholarship from BFI Research*, BFI, Londres, 1996, pp. 140-56); también Derek Elley: *The Epic Film*, pp. 121-122; Lucanio, pp. 200-202.
13. Simsolo, pp. 62-63.
14. Simsolo, pp. 65-66; también entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
15. Franca Faldini y Goffredo Fofi (ed.): *L'avventurosa storia del cinema Italiano 1960-9* (Feltrinelli, Milán, 1981), pp. 286-88.
16. Faldini y Fofi, p. 286; Gabutti, pp. 82-85.
17. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
18. Simsolo, pp. 66-67; Lambert, pp. 14-15; Gabutti, pp. 83-85.
19. Gabutti, *loc. cit.*; ver también Derek Elley, p. 74; (ed.) Lutz Becker y Martin Caiger-Smith: *Art and Power* (Hayward Gallery, Londres, 1995), pp. 14-17, 30-31.
20. Simsolo, p. 66.
21. Simsolo, pp. 68-70; Lambert, p. 15; Gabutti, p. 84.
22. Simsolo, p. 70.
23. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982; también Simsolo, pp. 72-73.
24. Oreste de Fornari, pp. 15-16.
25. Elley, p. 77.
26. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998; entrevista a Vincenzoni por Hubert Corbin en catálogo de *Cinéma Méditerranéen Montpellier*, 23 de octubre-1 de noviembre de 1998, pp. 65-66.
27. Simsolo, pp. 49-50.
28. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
29. Entrevista a Carla Leone.
30. Entrevista a Carla Leone.
31. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, Roma, 24 de mayo de 1998.
32. Para Aldrich y *Sodoma y Gomorra*, ver Richard Combs: *Robert Aldrich* (BFI, Londres, 1978) p. 44; Edwin T. Arnold y Eugene L. Miller: *The Films & Career of Robert Aldrich* (University of Tennessee Press, Knoxville, 1986), pp. 95-97; Mike Munn: *Stories behind the Scenes of the Great Epic Films* (Illustrated Publications Co, Argus Books, 1982), pp. 33-35; Lucanio, pp. 293-296.
33. Faldini y Fofi, pp. 178-80.
34. Simsolo, pp. 75-76.
35. Lucanio y Combs, *loc. cit.*
36. Los storyboards de Ken Adam para la secuencia fueron exhibidos en el Palais de Tokyo, París, abril-junio de 1992, y publicados en el catálogo *Storyboard - le cinéma dessiné*, (ed.) Peter, Faton y de Pierpont (Yellow Now, París, 1992) p. 146.
37. Faldini y Fofi, *loc. cit.*
38. Arnold y Miller, *loc. cit.*; también entrevista a Aldrich en *Positif*, 182, junio de 1976.
39. Simsolo, *loc. cit.*

40. Goffredo Lombardo, citado en Faldini y Fofi, pp. 179-180.
41. Simsolo, *loc. cit.*; Oreste de Fornari, pp. 15-16.
42. Faldini y Fofi, p. 180.
43. Simsolo, pp. 74-75.
44. *Annuario del Cinema Italiano*. Sezione I, p. 99 (1961).

Capítulo 5: *Por un puñado de dólares*

1. Sobre la visita de *Yojimbo*, ver Oreste de Fornari pp. 166-168, y *Cinéma Méditerrannéen Montpellier* pp. 61-63; confirmado por mi entrevista a Carla Leone. Sobre *Le aquila di Roma*, ver *Cinéma Méditerrannéen Montpellier*, entrevista a Tonino Delli Colli, pp. 71-72. El proyecto todavía era discutido en 1975, como un posible vehículo para Elliot Gould y Donald Sutherland.
2. Entrevista a Carla Leone.
3. Entrevista a Carla Leone; ver también De Fornari y Faldini y Fofi, pp. 287-288.
4. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
5. Oreste de Fornari, p. 39.
6. Frayling: *Spaghetti Westerns*, p. 39.
7. *Ibíd.* pp. 147-150.
8. Ver Frayling, p. 101. También Carlos Aguilar: *Sergio Leone* (Cátedra, Madrid, 1990), pp. 76-86; Peter Besas: *Bebind the Spanish Lens* (Arden Press, Denver, 1985); Masegosa, Mañas y Vizcaíno: *La producción cinematográfica en Almería 1957-75* (Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1997), pp. 13-18, 32-40; Vicente Vergara: *10.000 dólares para una masacre* (Cine español, cine de subgéneros, Fernando Torres (ed.), Valencia, 1974). Más entrevista del autor a Joaquín Luis Romero Marchent, Udine, 26 de abril de 1997.
9. Aguilar, p. 82.
10. Entrevista del autor a Marchent, 26 de abril de 1997.
11. Ver Frayling, pp. 121-137. También entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
12. Simsolo, pp. 89-90.
13. Entrevista a Carla Leone; también Patrick McGilligan: *Clint: the Life and the Legend* (HarperCollins, Londres, 1999), pp. 130-131.
14. Faldini y Fofi, pp. 288-290; Simsolo, pp. 87-88.
15. Ver entrevista de Franco Ferrini en *Bianco e Nero* (setiembre/octubre de 1971), entrevista a Leone como introducción a *Per un pugno di dollari* (Cappelli, Bologna, 1979), pp. 11-20, y entrevista a Leone para *Visions* (Large Door/Channel 4), noviembre de 1983.
16. Simsolo, pp. 112-114.
17. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
18. *Ibíd.*
19. Entrevista de Vincenzoni a Hubert Corbin, en *Cinéma Méditerranéen Montpellier*, p. 65-66.
20. Entrevista en *Visions*, noviembre de 1983. Ver también Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 160-175.
21. Frayling, pp. 60-63, 180-191.
22. *Ibíd.*, pp. 147-150.
23. Entrevista de Tonino Delli Colli a Hubert Corbin, en *Cinéma Méditerranéen Montpellier*, pp. 71-72.
24. De Fornari, pp. 166-168.
25. *Ibíd.*; también *Montpellier*, pp. 61-62.
26. De Fornari y *Montepellier*, *loc. cit.*
27. Entrevista del autor a Carlo Simi, Montpellier, 24 de octubre de 1998; ver también *Carlo Simi - l'Amérique de Sergio Leone* (*Cinéma Méditerranéen Montpellier*, 1998, (ed.) Corbin), pp. 46.
28. Entrevista del autor a Tonino Valerii, Udine, 26 de abril de 1997; También De Fornari, pp. 166-68.
29. Entrevista del autor a Carlo Simi.
30. Lambert, pp. 23-24.
31. Entrevista del autor a Valerii; ver también *Montpellier* pp. 61-63.
32. *Montpellier*, p. 60.
33. Fabio Melelli, entrevista a Benito Stefanelli, pp. 138-150.
34. Ver Steven Whitney: *Charles Bronson* (Dell, Nueva York, 1975); prefacio de Richard Harrison a Gary

A. Smith: *Epic Films* (McFarland, Carolina del Norte, 1991), pp. xiii-xiv y (ed.) Danny Peary, *Close-Ups* (Galahad Books, Nueva York, 1978), pp. 535-536.
35. Entrevista del autor a Sergio Donati.
36. Entrevista del autor a Tonino Valerii.
37. *Ibíd.*
38. Entrevista del autor a Sergio Leone.
39. Guy Braucourt: *Entrevista a Sergio Leone (Cinéma 69*, noviembre de 1969), pp. 81-90; también Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 145-146.
40. Entrevista de Pete Hamill a Leone (*American Film*, junio de 1984), pp. 23-25; entrevista de Elaine Lomenzo (*Film Comment*, agosto de 1984), pp. 21-23; y Christopher Frayling: *Clint Eastwood* (Virgin, Londres, 1992), pp. 53-67.
41. Richard Schickel: *Clint Eastwood* (Cape, Londres, 1996), pp. 131-133, 134-150. Estoy en deuda con esta biografía, así como con las de Daniel O'Brien: *Clint Eastwood* (Batsford, Londres, 1996), pp. 41-70; Minty Clinch: *Clint Eastwood* (Coronet, Hodder & Stoughton, Londres, 1995), pp. 49-72; "Directed by Clint Eastwood", en *Projections 4 1/2*, (ed.) Boorman y Donohue (Faber, Londres), pp. 60-62; Douglas Thompson: *Clint Eastwood, Sexual Cowboy (Smith Gryphon, Londres, 1992), pp. 32-36; Michael Munn: Clint Eastwood, Hollywood's Loner* (Robson, Londres, 1992), pp. 44-66; De Witt Bodeen: *A Fistful of Fame* (*Focus on Film*, 9, primavera de 1972), pp. 12-24; Paul Smith: *Clint Eastwood, a Cultural Production* (University of Minnesota Press, 1993), pp. 1-28; e Iain Johnstone: *The Man with No Name* (Plexus, Londres, 1981), pp. 35-51.
42. Schickel, *loc. cit.*; Frayling, *Clint Eastwood*, *loc. cit.*
43. Schickel, *loc. cit.*
44. Frayling, *Clint Eastwood*, *loc. cit.*
45. Entrevista del autor a Tonino Valerii.
46. Schickel, pp. 134-135.
47. Johnstone, *Clint Eastwood*, pp. 36-37.
48. Frayling, *loc. cit.*
49. Simsolo, pp. 91-93.
50. *Projections 4 1/2*, pp. 60-62; Frayling, *Clint Eastwood*, *loc. cit.*
51. *Projections,* Christopher Frayling, David Downing y Gary Herman: *Clint Eastwood, All-American Anti-Hero* (Omnibus Press, Londres, 1977), pp. 28-52.
52. *Montpellier*, entrevista a Franco Giraldi, p. 60.
53. Schickel, p. 141.
54. Entrevista a Clint Eastwood, en el documental para televisión *Sergio Leone... Les Westerns* (Blue Dahlia Productions y Canal Plus, dirigido por Philip Priestley, 1997).
55. Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 146-147, y *Westerns all'Italiana* (Anaheim, California, sf.) *Gian Maria Volonté memorial issue*.
56. Frayling, *Spaghetti Westerns*, *loc. cit.*; Simsolo, p. 96.
57. *Montpellier*, p. 60.
58. Simsolo, pp. 89-92.
59. Frayling: *Clint Eastwood*, p. 56.
60. Simsolo, pp. 92-93.
61. Frayling, *Spaghetti Westerns*, pp. 59-60.
62. Frayling, *Spaghetti Westerns*, pp. 63-64; Schickel, pp. 145-146.
63. Guy Braucourt, pp. 86-90.
64. Schickel, p. 147.
65. Schickel, p. 150.
66. Entrevista del autor a Tonino Valerii.
67. Schickel, p. 144.
68. Entrevista del autor a Tonino Valerii.
69. Thompson, pp. 32-36; Munn, pp. 44-66.
70. Lambert, pp. 29-30.
71. De Fornari, pp. 166-168; *Montpellier*, pp. 61-63; entrevista del autor a Tonino Valerii.
72. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
73. Entrevista del autor a Tonino Valerii.

74. *Ibíd.*
75. *Ibíd.* Ver también De Fornari, pp. 166-168.
76. Simsolo, p. 88.
77. Entrevista del autor a Carla Leone; *Montpellier*, pp. 71-72; Simsolo, pp. 104-105; Gianni Di Claudio: *Directed by Sergio Leone* (Libreria Universitare, Chieti, 1990), pp. 43-67.
78. Frayling: *Clint Eastwood*, pp. 61-62; entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
79. Simsolo, pp. 93-95; Anne y Jean Lhassa: *Ennio Morricone* (Favre, Lausana, 1989), pp. 51-56; *Ennio Morricone*, documental para televisión de la BBC (dirigido por David Thompson, primavera de 1995).
80. *Ennio Morricone*, documental para televisión; sobre la música de Morricone para los films de Leone, ver Robert C. Cumbrow: *Once Upon a Time - The Films of Sergio Leone* (Scarecrow, Nueva Jersey, 1987), pp. 199-216.
81. Lhassa, pp. 23-33, 45-50. H.J. de Boer y M. van Wouw: *The Ennio Morricone Musicography* (Amsterdam, 1990), pp. 1-33.
82. Entrevista a Ennio Morricone para *Viva Leone!*, Roma, noviembre de 1989; Lhassa, pp. 201-214; De Fornari, p. 165.
83. Lhassa, pp. 57-72; *Viva Leone!*, entrevista; Christopher Palmer: *Dimitri Tiomkin* (TE Books, Londres, 1984), pp. 64-65, 87-91.
84. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
85. Lhassa, *loc. cit.*
86. *Viva Leone!*, entrevista a Ennio Morricone; ver también Lhassa, y De Fornari, *loc. cit.*
87. Entrevista del autor a Alessandro Alessandroni, Roma, 22 de mayo de 1998; ver también Lhassa, pp. 80-83.
88. Lhassa, pp. 57-74, 201-214; *Ennio Morricone*, documental para televisión; ver también el texto explicativo del musicólogo Sergio Miceli en el librodisco de Morricone *The Italian Western* (RCA ML/MK 3 1543). El libro de Miceli *Morricone, la musica, il cinema* (Ricardi Mucchi, serie Lesfere núm. 23, 1994) es espléndido sobre los primeros años de la vida del compositor, pp. 26-39, 65-105, y sobre la Nuova Consonanza, pp. 195-205.
89. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
90. Simsolo, p. 97.
91. Entrevista del autor a Sergio Leone.
92. Lambert, p. 32; entrevista de Ferrini (*Bianco e Nero*, setiembre/octubre de 1971), pp. 37-40.
93. Entrevista a Stefanelli en Fabio Melelli: *Eroi a Cinecittà*, pp. 138-150.
94. Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 129-130.
95. Lambert, pp. 32-33.
96. Simsolo, pp. 103-104.
97. Entrevista del autor a Tonino Valerii; ver también De Fornari pp. 166-168.
98. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
99. Entrevista a Dario Argento para *Viva Leone!*
100. Sergio Leone, entrevista introducción a *Per un pugno di dollari* (Capelli, Bologna, 1979), pp. 12-20; Simsolo, pp. 63-64.
101. Schickel, pp. 152-154.

Capítulo 6: *La muerte tenía un precio*

1. Sobre la "parálisis creativa" de Leone, ver Lambert, p. 37, y Simsolo, pp. 105-106.
2. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998; ver también De Fornari pp. 158-159.
3. Simsolo, p. 106; Gianni Di Claudio, p. 67.
4. *Montpellier*, pp. 72-73; Simsolo, pp. 105-106.
5. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
6. Entrevista del autor a Sergio Donati.
7. Ver, para una extensa aunque no siempre exacta filmografía, Thomas Weisser: *Spaghetti Westerns - The Good, the Bad and the Violent* (McFarland, Carolina del Norte, 1994), y para una más exacta Luca Beatrice: *Al cuore, Ramon, al cuore* (Tarab, Florencia, 1996), pp. 184-248.
8. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.

9. Contado por Luca Morsella, 21 de diciembre de 1991.
10. Burt Reynolds: *My Life* (Hodder & Stoughton, Londres, 1994), pp. 111-119.
11. Entrevista del autor a Tonino Valerii, 26 de abril de 1997. Ver también De Fornari, pp. 166-168, y *Montpellier*, pp. 61-63.
12. Entrevistas de Cenk Kiral a Luciano Vincenzoni, 25 de abril, 2 de mayo y 13 de mayo de 1998. Ver también De Fornari, pp. 171-72. Para la carrera de Vincenzoni, ver (ed.) Everardo Artico y Silvano Mezzavilla: *Luciano Vincenzoni - Sceneggiatore* (Comune di Treviso, 1986).
13. *Montpellier*, pp. 65-66.
14. *Ibíd.*
15. De Fornari, pp. 171-172.
16. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
17. Schickel, pp. 154-155; Gianni Di Claudio, pp. 67-68.
18. Entrevista del autor a Tonino Valerii, 20 de abril de 1997. Ver también De Fornari, pp. 166-168.
19. Schickel, p. 156; entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
20. Simsolo, pp. 107, 109-110.
21. Entrevista del autor a Tonino Valerii; ver también De Fornari, pp. 167-168.
22. Entrevistas de Cenk Kiral, abril-mayo de 1998.
23. Simsolo, pp. 107-108.
24. Ver Mark Twain: *Roughing It* (University of California Press, Berkeley, 1972), pp. 86-104 (relato de Twain) y pp. 542-45 (relato de Orion Clemens); Prof. Thomas J. Dimsdale: *The Vigilantes of Montana* (reimpresión Time-Life Books, Virginia, 1981), pp. 166-177.
25. Algunas variaciones sobre la historia de Slade se hallan resumidas en Jay Robert Nash: *Encyclopedia of Western Lawmen y Outlaws* (Paragon House, Nueva York, 1992), pp. 284-285.
26. Frayling: *Spaghetti Westerns* pp. 115-126; Lambert, p. 9; Simsolo, p. 108.
27. Entrevista a Guy Braucourt, *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-90; Lambert, pp. 8-9; Frayling, *Spaghetti Westerns*, p. 120.
28. Entrevistas de Cenk Kiral, abril-mayo de 1998.
29. Ver Peter Bogdanovich: *John Ford* (University of California Press, Berkeley, 1978), para comentarios de Ford sobre imprimir la leyenda. Sobre los cazarrecompensas, una fuente útil es Kim Newman: *Wild West Movies* (Bloomsbury, Londres, 1990), pp. 127-138. La cita de Mann está entresacada de Christopher Wagstaff, p. 245.
30. Ver Frayling: *Clint Eastwood*, pp. 1-20, basado en las entrevistas del autor a Budd Boetticher.
31. Entrevista a Sergio Leone para el documental *Visions* (Large Door/Channel 4), noviembre de 1983; entrevista del autor a Leone, febrero de 1982; Simsolo, pp. 110-112; entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994. Sobre la vida de Van Cleef, ver Mike Malloy: *Lee Van Cleef* (McFarland, Carolina del Norte, 1998), pp. 3-31, y *Westerns all'italiana*, "Lee Van Cleef Memorial Issue", 1990.
32. Como la nota 31, más entrevista de Cenk Kiral a Vincenzoni, abril-mayo de 1998. También William R. Horner: *Bad at the Bijou* (McFarland, Carolina del Norte, 1982), pp. 43-60.
33. Horner, *loc. cit.*; entrevista de Romany Bain a Van Cleef (*TV Times*, 14 de febrero de 1980, pp. 4-7), y entrevista de Frank Garvan (*Weekend*, Londres, 21-27 de noviembre de 1979, pp. 24-25).
34. De Fornari, p. 17.
35. Horner, *loc. cit.*; y Munn, pp. 53-57.
36. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
37. Entrevista del autor a Carla Leone.
38. Entrevistas de Cenk Kiral, abril-mayo de 1998.
39. Entrevista a Clint Eastwood en *Sergio Leone... Les Westems* (Blue Dahlia/Canal Plus Production, 1997). Sobre el doblaje, ver el ensayo de Anthony Burgess en (ed.) Michaels y Ricks: *The State of the Language* (University of California Press, Berkeley, 1980), pp. 297-303.
40. De Fornari, p. 52.
41. Entrevista del autor a Sergio Donati, 13 de mayo de 1998.
42. *Ibíd.* Ver también De Fornari, pp. 158-159, y Schickel, pp. 159-161.
43. De Fornari, pp. 171-173.
44. Simsolo, pp. 108-109.
45. Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 168-169.
46. Entrevista del autor a Carlo Simi, 24 de octubre de 1998; ver también entrevista en el documental para

televisión *Sergio Leone... Les Westerns*.
47. Entrevista del autor a Simi; ver también el catálogo de Hubert Corbin: *Carlo Simi - L'Amérique de Sergio Leone*, pp. 8-12.
48. Entrevista del autor a Luis Beltrán, en el rancho de Leone, Almería, 18 de setiembre de 1998.
49. Entrevista del autor a Tonino Valerii; ver también De Fornari, pp. 166-68. También entrevista para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
50. Entrevista a Carla Leone. Esta *puede* ser en realidad una anécdota de *Hasta que llegó su hora*, donde hay una serie de niños pequeños en la secuencia de la estación de Flagstone, y las hijas de Leone fueron fotografiadas en el plató.
51. Entrevista a Luis Beltrán, 18 de setiembre de 1998.
52. Entrevista a Carla Leone.
53. Lhassa, pp. 201-214; Hubert Niogret: *Ennio Morricone sur trois notes* (*Positif*, 266, abril de 1983, pp. 2-11); entrevista con Ennio Morricone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989; Simsolo, pp. 118-119; De Fornari, p. 165.
54. *Ennio Morricone*, documental para televisión de la BBC, dirigido por David Thompson (primavera de 1995).
55. Sergio Miceli, loc. cit; y Miceli: *Morricone, la musica, il cinema* (Ricordi Mucchi, 1994; Le Sfere núm. 23).
56. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
57. Sergio Miceli, loc. cit; y Miceli: *Morricone, la musica, il cinema*, pp. 103-122.
58. Leone sobre el flashback: entrevista en *Take One*, mayo de 1973, pp. 30-31; Simsolo, pp. 112-113.
59. Entrevista del autor a Carlo Simi.
60. *Ennio Morricone*, documental para televisión de la BBC.
61. Entrevista del autor a Gillo Pontecorvo, 7 de octubre de 1995.
62. Entrevista del autor a Sergio Donati; y Sondra Locke: *The Good, The Bad and The Very Ugly* (William Morrow, Nueva York, 1997), pp. 230-231.
63. Schickel, pp. 165-168.
64. Wagstaff, *loc. cit.*
65. Entrevista a Dario Argento para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.

Capítulo 7: *El bueno, el feo y el malo*

1. De Fornari: pp. 171-173; entrevistas de Cenk Kiral, abril-mayo de 1998.
2. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
3. Entrevistas de Cenk Kiral, abril-mayo de 1998; De Fornari, pp. 171-173; *Montpellier*, pp.65-66.
4. Lambert, pp. 56-58; Simsolo, pp. 125-126.
5. Lambert, loc. cit; Simsolo, pp. 113-124; entrevista en *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-90.
6. Simsolo, pp. 123-124; Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 121-137.
7. Sobre Hollywood y la Guerra Civil Norteamericana, ver Kim Newman: *Wild West Stories*, pp. 21-33; Jack Spears: *The Civil War on the Screen* (Barnes, Nueva Jersey, 1977), pp. 11-16 y *The BFI Companion to the Western* (Deutsch, Londres, 1988), pp. 88-90.
8. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
9. Simsolo, p. 115.
10. Ambrose Bierce: *An Occurrence at Owl Creek Bridge and Other Stories* (Penguin, Middlesex, 1995), pp. 59-76.
11. Entrevista de Franco Ferrini a Sergio Leone (*Bianco e Nero*, setiembre-octubre de 1971), pp. 37-42; entrevista del autor a Carlo Simi; Hubert Corbin: *Carlo Simi - l'Amérique de Sergio Leone*, pp. 14-18.
12. Munn y Horner.
13. *Westerns all'italiana* (Anaheim, California) núm. 49, "Eli Wallach issue", 1997; entrevista en *Sergio Leone... Les westerns* (Blue Dahlia/Canal Plus, 1997); entrevista en el video de Eli Wallach (Bill Shaffer, 1991); entrevista de Alvin H. Marill (*Films in Review*, agosto-setiembre de 1983, pp. 400-408).
14. Johnstone, p. 46; *Sergio Leone... les westerns*, entrevista a Clint Eastwood; Richard Schickel, pp. 174-175; ver también el capítulo 5, nota 41.
15. Transcripción del seminario de la biblioteca de la AFI, Los Ángeles.

16. Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 139, 157; Simsolo, pp. 121-122; *Cinéma 69*, noviembre de 1969. Esta era una de las referencias favoritas de Leone post-1968.
17. Entrevistas de Cenk Kiral, abril-mayo de 1998.
18. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998. Ver Louis-Ferdinand Céline (trad. de John Marks): *Journey to the End of the Night* (Chatto & Windus, Londres, 1934). Sergio Leone se refirió a menudo a la novela: ver, entre muchos ejemplos, Simsolo, pp. 83, 173-74; entrevista en *Cinéma 69*.
19. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
20. Francesco Mininni: *Leone* (*Il castoro cinema*, Florencia, 139, enero-febrero de 1989) p. 6; también Simsolo, p. 122.
21. Entrevista del autor a Sergio Donati; entrevistas de Cenk Kiral con Luciano Vincenzoni, abril-mayo de 1998.
22. Simsolo, pp. 124-125.
23. Entrevista del autor a Sergio Donati.
24. De Fornari, pp. 171-173.
25. Lorenzo Codelli: entrevista a Age y Scarpelli (*Positif*, 193, mayo de 1977, pp. 2-9).
26. Simsolo, pp. 131-132.
27. Entrevista del autor a Carla Leone.
28. Schickel, pp. 169-170.
29. Patrick McGilligan y Paul Buhle: *Tender Comrades - a backstory of the Hollywood blacklist* (St Martin's Press, Nueva York, 1997), entrevista a Mickey Knox, pp. 385-87; entrevistas de Cenk Kiral a Mickey Knox, 18 de enero y 1 de febrero de 1988.
30. McGilligan y Buhle, op cit; entrevistas de Kiral.
31. Entrevista del autor a Sergio Donati; ver también De Fornari, pp. 158-160.
32. Simsolo, p. 128.
33. Simsolo, pp. 126-127; entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
34. Ver nota 13.
35. Eli Wallach: *In All Directions* (*Films and Filming*, mayo de 1964, pp. 7-8).
36. *Westerns all'italiana* núm. 49, "Eli Wallach issue"; entrevista de Marill en *Films in Review*, agosto-setiembre de 1983, pp. 400-08.
37. Simsolo, pp. 126-28.
38. Vídeo de Eli Wallach (Bill Shaffer, 1991).
39. Schickel, pp. 174-75.
40. Ver, entre otras muchas versiones, la referencia en Clinch, pp. 60-72.
41. *Westerns all'italiana*, núm. 49.
42. *Ibíd.*; y vídeo de Eli Wallach (Bill Shaffer, 1991).
43. Vídeo de Eli Wallach (Bill Shaffer, 1991).
44. Simsolo, pp. 126-128. La secuencia recuerda también vagamente a los films de gánsters de James Cagney/Pat O'Brien.
45. Ver Hubert Corbin: *Carlo Simi - l'Amérique de Sergio Leone*, pp. 14, 18.
46. Entrevista a Luca Morsella para *Viva Leone!* (noviembre de 1989).
47. De Fornari, pp. 172-73.
48. De Fornari, pp. 157-58.
49. Entrevista del autor a Tonino Delli Colli, 24 de octubre de 1998; ver también *Montpellier*, pp. 71-72.
50. *Sergio Leone... les westerns*, entrevista a Clint Eastwood.
51. Video de Eli Wallach (Bill Shaffer, 1991).
52. Simsolo, pp. 131-32.
53. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982; ver también Simsolo, pp. 77-81, donde Leone se explaya con cierto detalle acerca de sus gustos en pintura.
54. Entrevista del autor a Tonino Valerii, 16 de abril de 1997.
55. Entrevista del autor a Carla Leone.
56. Entrevista del autor a Sergio Donati.
57. Simsolo, pp. 77-81.
58. *Ibíd.*
59. *Montpellier*, pp. 157-58; en una conversación, Delli Colli observó que Leone pudo exagerar las referencias explícitas a los cuadros a fin de impresionar a sus entrevistadores versados en arte.

60. Simsolo, pp. 128-29.
61. Entrevista del autor a Allessandro Alessandroni, 22 de mayo de 1998.
62. Lhassa, pp. 57-77, 201-14.
63. *Ibíd.,* p. 237; también entrevista a Morricone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
64. Entrevista en *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-90.
65. Simsolo, pp. 130-31. Delli Colli recuerda que se usaron dos cámaras para la carrera de Eli Wallach en torno a las tumbas, y que «el ritmo se consiguió en la sala de montaje, con la música».
66. Vídeo de Eli Wallach (Bill Shaffer, 1991); Munn, pp. 53-57; Horner, pp. 43-60.
67. Entrevista a Dario Argento para *Viva Leone!*, noviembre de 1989; De Fornari, pp. 149-50.
68. De Fornari, pp. 150-51.
69. Entrevista del autor a Sergio Donati; De Fornari, pp. 171-73; entrevistas de Cenk Kiral, abril-mayo de 1998.
70. Entrevista del autor a Sergio Donati.
71. *Ibíd.*
72. *Ibíd.*
73. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 14 de mayo de 1998; ver también De Fornari, p. 23, para la versión de Leone; también Simsolo, pp. 177-78.
74. *The Hoods* fue publicada por primera vez en los Estados Unidos en mayo de 1953 (Crown Publishers Inc. para la New American Library of World Literature, pp. 1-371). La primera edición británica fue en setiembre de 1965 (New English Library, Four Square Books, pp. 1-416). Estaba dedicada «a mi auténtica y leal pandilla M, B, H & S».
75. Lambert, pp. 79-82; *Take One*, mayo de 1973, p. 27; Gilles Cèbe: *Sergio Leone*, pp. 46-47; Simsolo, pp. 135-36.
76. Entrevista del autor a Sergio Donati; también De Fornari, pp. 159-60.
77. Entrevista en *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-90.
78. Entrevista del autor a Carla Leone; Simsolo, pp. 135-136; Lambert, pp. 79-82.
79. Entrevista del autor a Fulvio Morsella.
80. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.

Capítulo 8: *Hasta que llegó su hora*

1. Enzo Ungari y Don Ranvaud: *Bertolucci by Bertolucci* (Plexus, Londres, 1988) p. 51; Bernardo Bertolucci: *Once Upon a Time in Italy* (*Film Comment*, julio-agosto de 1989), pp. 77-78; entrevista del autor a Bertolucci, ICA, Londres, 25 de febrero de 1988; entrevista a Bertolucci en *Positif*, marzo de 1973, p. 37.
2. De Fornari, pp. 149-151, entrevista a Dario Argento para *Viva Leone!*, noviembre de 1989; Luca Palmerini y Gaetano Mistretta: *Spaghetti Nightmares* (Fantasma Books, Florida, 1996), pp. 16-21.
3. Ungari y Ranvaud, sección infancia.
4. Ungari y Ranvaud, op cit; entrevista del autor, 25 de febrero de 1988.
5. De Fornari, pp. 151-53; entrevista del autor.
6. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
7. Simsolo, pp. 135-37.
8. De Fornari, pp. 149-151.
9. *Positif*, marzo de 1973, p. 37.
10. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
11. *Positif*, marzo de 1973, p. 37; De Fornari, pp. 151-153.
12. De Fornari, pp. 149-151; entrevista a Dario Argento para *Viva Leone!*, noviembre de 1989; *Positif*, marzo de 1973, p. 37.
13. Entrevista del autor a Tonino Delli Colli, Montpellier, 24 de octubre de 1998.
14. Entrevista a Dario Argento para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
15. Entrevista del autor a Bernardo Bertolucci, 25 de febrero de 1988; Frayling: *Spaghetti Westerns*, p. 195.
16. Entrevista del autor a Bertolucci; entrevista a Argento para *Viva Leone!*
17. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
18. Entrevista del autor a Bertolucci.

19. *Ibíd.*
20. Ver James K. Lyon: *Bertolt Brecht in America* (Methuen, Londres, 1982), pp. 3-39, y John Willett: *Brecht in Context* (Methuen, Londres 1984).
21. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
22. De Fornari, pp. 149-51.
23. Entrevista del autor a Sergio Leone; Simsolo, pp. 100-01, 143-44.
24. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
25. Ver, entre muchas otras fuentes, Dan Ford: *The Unquiet Man* (William Kimber, Londres, 1979).
26. Frayling: *Spaghetti Westerns*, p. 129.
27. Entrevistas del autor a Raffaella y Carla Leone, 1 de julio de 1994.
28. De Fornari, pp. 151-153.
29. *Ibíd.*
30. Entrevista del autor a Sergio Leone.
31. De Fornari, pp. 149-151.
32. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
33. *Ibíd.*
34. *Ibíd.*
35. Entre muchos ejemplos, entrevista a Dario Argento para *Viva Leone!*, diciembre de 1989.
36. Los detalles de "quién hizo qué", de la longitud del tratamiento, y de la extensión de la contribución de Argento, fueron tema de una acalorada conversación por Internet, 22 de julio de 1988.
37. Entrevista del autor a Sergio Donati.
38. De Fornari, pp. 158-60.
39. *Ibíd.*, pp. 151-53; también *Film Comment*, julio-agosto de 1989, pp. 77-78.
40. Braucourt, pp. 81-90; también Simsolo, pp. 139-41.
41. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994; ver también Gianni Di Claudio: *Directed by Sergio Leone*, pp. 94-95. Algunos aficionados de Internet han afirmado que el muy disfrazado Leone nunca apareció en realidad en este film. Pero su participación es confirmada por todo el mundo con quien he hablado al respecto.
42. Simsolo, pp. 137-39; también *Sergio Leone... les westerns* (Blue Dahlia/Canal Plus, 1997) para la conferencia de prensa de la primavera de 1967 y (ed.) Danny Peary: *Close-ups* (Galahad Books, Nueva York, 1978), pp. 535-36 "Sergio Leone recuerda a Henry Fonda".
43. Henry Fonda (y Howard Teichmann): *My Life* (New American Library, Nueva York, 1981), pp. 305-307; también Fonda: *Dialogue on Film* (American Film Institute, noviembre de 1973).
44. Simsolo, pp. 137-139.
45. Entrevistas de Cenk Kiral a Mickey Knox, 18 de enero y 1 de febrero de 1998.
46. Simsolo, *loc. cit.*
47. Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 141-45.
48. Simsolo, *loc. cit.*
49. Henry Fonda (y Howard Teichmann): *My Life*, pp. 305-07; ver también AFI: *Dialogue on Film*.
50. De Fornari, p. 19.
51. Simsolo, *loc. cit.*
52. Peary (ed.), pp. 535-36.
53. Entrevistas de Cenk Kiral a Mickey Knox.
54. Ibíd.; ver también Patrick McGilligan y Paul Buhle: *Tender Comrades* (St Martin's Press, Nueva York, 1997), pp. 351-88.
55. Peary (ed.), *loc. cit.*; Simsolo, pp. 137-39.
56. Conversación del autor con John Landis, Londres, 21 de enero de 1998.
57. Schickel, p. 184.
58. Simsolo, pp. 139-40.
59. Jerry Vermilye: *The Films of Charles Bronson* (Citadel Press, Nueva York, 1980), pp. 153-58; Steven Whitney: *Charles Bronson, Superstar* (Dell, Nueva York, 1978), pp. 148-50.
60. Simsolo, pp. 139-41; *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-90.
61. Simsolo, *loc. cit.*
62. Vermilye, y Whitney, *loc. cit.*
63. Entrevista a Franco De Gemini, *Westerns all'italiana* (Anaheim, California) vol. 1, núm. 2.

64. De Fornari, pp. 155-56.
65. Simsolo, pp. 141-42.
66 *Ibíd.*
67. De Fornari, pp. 158-60.
68. Simsolo, pp. 141-42.
69. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
70. Simsolo, p. 143.
71. De Fornari, pp. 155-56.
72. Claudia Cardinale (con Anna Maria Mori): *Lo, Claudia - Tu, Claudia* (Edizione Frassinelli, 1995), pp. 150-52.
73. De Fornari, pp. 155-56; Cardinale, pp. 150-52; entrevista en *Photoplay*, noviembre de 1968, pp.13-15, 55.
74. *Photoplay*, noviembre de 1968, pp. 13-15, 55.
75. *Ibíd.*
76. *Ibíd.*
77. De Fornari, pp. 155-56.
78. *Ibíd.*, p. 19.
79. Entrevista del autor a Tonino Valerii, Udine, 26 de abril de 1997.
80. De Fornari, pp. 155-56.
81. Simsolo, pp. 141-42.
82. *Cinéma 69*, noviembre de 1969, pp. 81-90.
83. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
84. De Fornari, p. 165; entrevista a Ennio Morricone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
85. Lhassa, pp. 57-72, 201-14. Sobre la música de *Hasta que llegó su hora*, ver Robert C. Cumbrow: *Once Upon a Time: The Films of Sergio Leone* (Scarecrow, Nueva Jersey, 1987), pp. 199-216; también H. J. de Boer y M. van Wouw: *Ennio Morricone Musicography* (ISV, Amsterdam, 1990), pp. 60-76.
86. Simsolo, pp. 146-47; Lhassa, *loc. cit.*
87. Entrevista del autor a Alessandro Allessandroni, 22 de mayo de 1998.
88. Woody Strode (y Sam Young): *Goal Dust* (Madison Books, Nueva York, 1990), pp. 233-37.
89. Entrevista a Ennio Morricone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
90. Entrevista del autor a Carlo Simi, Montpellier, 24 de octubre de 1984; también Corbin: *Carlo Simi - l'Amérique de Sergio Leone*, p. 20.
91. Lhassa, *loc. cit.*
92. Ennio Morricone, entrevista de Hubert Niogret, *Positif* 266, abril de 1983.
93. *Photoplay*, noviembre de 1968, pp. 13-15, 55.
94. *Ibíd.* Corbin: *Carlo Simi*, pp. 20-24.
95. *Ibíd.*; también entrevista del autor a Carlo Simi, 24 de octubre de 1998.
96. *Ibíd.*
97. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982; también De Fornari, pp. 20-21.
98. Corbin, *loc. cit.*
99. Ver Carlo Gaberseek: *Il West di John Ford* (Arti Grafiche Friuliane, 1994), pp. 81-83; también Carlo Gaberscek: *Dove Hollywood ha creato il West* (Udine, 1988), pp. 28-29.
100. De Fornari, pp. 171-173.
101. Entrevista del autor a Tonino Delli Colli, Roma, 18 de diciembre de 1981.
102. De Fornari, p. 20.
103. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982; entrevistas de Cenk Kiral a Mickey Knox, enero-febrero de 1998.
104. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
105. Entrevista del autor a Sergio Leone.
106. Simsolo, pp. 144-145.
107. Entrevista del autor a Sergio Donati.
108. Las escenas originales han sido publicadas en Franco Ferrini: *L'Antiwestern e il caso Leone* (*Bianco e Nero*, setiembre/octubre de 1971), pp. 43-60; ver también Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 269-79.
109. Entrevista del autor a Tonino Valerii, Udine, 26 de abril de 1997.
110. Entrevista del autor a Sergio Leone.

111. Entrevistas de Cenk Kiral a Mickey Knox, enero-febrero de 1998.
112. Kiral, *loc. cit.*; McGilligan y Buhle, pp. 358, 385-87.
113. Kiral, *loc. cit.*; entrevista del autor a Sergio Donati.
114. McGilligan y Buhle, pp. 385-87.
115. McGilligan y Buhle, pp. 363-64.
116. Entrevista del autor a Sergio Leone; Luca Morsella confirma que esta era una de las historias favoritas de Leone.
117. Entrevista del autor a Luca Morsella, Roma, 21 de diciembre de 1991.
118. Entrevista del autor a Sergio Leone.
119. Simsolo, p. 147, *Cinéma 69*, pp. 81-90.
120. Entrevista del autor a Sergio Leone. En Gran Bretaña, la Paramount no supo decidir si comercializar el film como "épico" (con un cartel mostrando los principales personajes de pie delante de un tren) o como un "film de acción" (con los tres *pistoleri* mordiendo el polvo). Las mujeres entrevistadas preferían el primero; los hombres el último. Ver *Once Upon a Time in the West - advertisement test* (Londres, 1968).
121. John Boorman: *Money into Light - A Diary* (Faber y Faber, Londres, 1985), pp. 22-23.
122. Entrevista del autor a Sergio Leone, 1982; también Simsolo, pp. 107-08.
123. Crítica de Wenders en (ed.) Sheila Johnson: *Wim Wenders BFI Dossier*, núm. 10 (1981), pp. 45-46; también Wenders: *Emotion Pictures* (Faber y Faber, Londres, 1989), pp. 24-25. Entrevista del autor a Wim Wenders, camino de Cambridge, mayo de 1984.
124. Bertolucci in *Positif*, marzo de 1973, p. 37; entrevista del autor a Umberto Eco, Milán, mayo de 1984.
125. Entrevistas de Cenk Kiral a Luciano Vincenzoni, abril-mayo de 1998.
126. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
127. Bertolucci, en *Film Comment*, julio-agosto de 1989, pp. 77-78.

Capítulo 9: *Agáchate, maldito*

1. Simsolo, pp. 149-51.
2. *Ibíd.* pp. 81-83.
3. Ver Gilles Gressard: *Sergio Leone* (J'ai lu, París, 1989), pp. 100 y sig.
4. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
5. Entrevista del autor a Tonino Valerii, Udine, 26 de abril de 1997.
6. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
7. Simsolo, p. 149.
8. Ver Paul Ginsborg: *A History of Contemporary Italy* (Penguin, Middlesex, 1990), pp. 254-97, 298-347; también (ed.) Gaston Haustrate: *Le cinéma Italien des années soixante* (74, sept-oct 1974), pp. 34-265.
9. Entrevista a Leone en *Take One*, mayo de 1973, pp. 28-29; Simsolo, pp. 149, 159-60; (ed.) Franca Faldini y Goffredo Fofi: *L'avventurosa storia del cinema Italiano 1960-69* (Feltrinelli, Milán, 1981), pp. 300-03.
10. *Take One*, pp. 28-29.
11. Simsolo, pp. 100-101, 164; entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
12. De Fornari, pp. 22-23.
13. Faldini y Fofi, pp. 302-05.
14. Ver James Roy Macbean: *Film and Revolution* (Indiana University Press, 1975) y Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 217-44.
15. Faldini y Fofi, p. 301; Luca Beatrice: *Al cuore, Ramon, al cuore* (Tarab, Florencia, 1996), pp. 130-34; Christopher Frayling: *The Wretched of the Earth* (*Sight & Sound*, junio de 1993, pp. 26-29).
16. Faldini y Fofi, p. 306; Beatrice, pp. 156-60
17. Piernico Solinas: *Gillo Pontecorvo's The Battle of Algiers* (Scribners, Nueva York, 1973), pp. 192-201; Faldini y Fofi, pp. 302, 305; entrevista del autor a Gillo Pontecorvo, Roma, 7 de octubre de 1995.
18. Entrevista del autor a Marchent, Udine, 26 de abril de 1997.
19. Entrevista del autor a Franco Nero, Udine, 27 de abril de 1997.
20. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
21. Frayling, *Spaghetti Westerns*, pp. 225-26.

22. Simsolo, pp. 151-54.
23. Entrevista del autor a Sergio Donati.
24. Entrevista del autor a Sergio Donati; Eli Wallach en el video de Bill Shaffer, 1991.
25. Simsolo, pp. 151-53.
26. Peter Bogdanovich: *Two Beeg Green Eyes* (*New York*, 26 de noviembre de 1973).
27. *Ibíd.* Entrevistas de Cenk Kiral a Luciano Vincenzoni, abril-mayo de 1998.
28. Bogdanovich, loc. cit; Ian Hamilton: *Writers in Hollywood 1915-51* (Heinemann, Londres, 1990), pp. 166-80; Peter Bogdanovich: *John Ford* (University of California Press, Berkeley, 1978).
29. Diego Gabutti: *C'era una volta in America* (Rizzoli, Milán, 1984), pp. 115-18; *Take One*, mayo de 1973 p. 28.
30. *Ibíd.*
31. Entrevista del autor a Peter Bogdanovich, Londres, 26 de noviembre de 1982.
32. *Ibíd.*
33. Entrevista de Cenk Kiral a Vincenzoni, abril-mayo de 1998; entrevista del autor a Peter Bogdanovich.
34. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
35. Simsolo, p. 153. Ninguna de las biografías de Sam Peckinpah mencionan esta intrigante posibilidad, ni siquiera la indudable influencia de Leone sobre Peckinpah, por muy distintos que fueran en sus actitudes.
36. Entrevistas de Cenk Kiral a Vincenzoni, abril-mayo de 1998.
37. *Montpellier*, p. 66.
38. Entrevista del autor a Sergio Donati; la versión de Leone se halla en *Bianco e Nero*, setiembre/octubre de 1974, pp. 37-42.
39. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994; Simsolo, pp. 153-54.
40. Simsolo, pp. 158-59, Cèbe, pp. 34-35, Lambert, pp. 85-88.
41. *Take One*, mayo de 1973, pp. 27-28.
42. Simsolo, pp. 161-63.
43. *Ibíd.*, pp. 148-49.
44. *Ibíd.*, pp. 161-63; *Bianco e Nero* setiembre/octubre de 1971, pp. 37-42.
45. Simsolo, pp. 159-61; *Bianco e Nero*, setiembre/octubre de 1971, pp. 37-42; Cèbe pp. 49-50.
46. Sergio Leone: *A John Ford* (*Corriere della Sera*, 10 de agosto de 1983); Lambert, p. 92; *Take One*, mayo de 1973, pp. 27-28. Simsolo traduce el ensayo sobre Ford al francés, pp. 203-07.
47. De Fornari, pp. 171-73.
48. Entrevista del autor a Sergio Donati.
49. Entrevistas de Cenk Kiral a De Fornari, pp. 158-60 para antecedentes.
50. Lhassa, pp. 95-97, 201-14; Simsolo, p. 119; sobre la música para *Giù la testa*, ver *Ennio Morricone Musicography*, pp. 118-20, y Cumbrow, pp. 205, 208-09.
51. Hubert Niogret: *Ennio Morricone* (*Positif* 266, abril de 1983); De Fornari, p. 165; entrevista a Ennio Morricone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
52. Texto de Sergio Miceli sobre Ennio Morricone: *The Italian Western*, discolibro RCA ML/MK 31543; Lhassa, pp. 201-14.
53. Gabutti, pp. 116-17; *Take One*, mayo de 1973 p. 28; Simsolo, pp. 158-60. El guion completo de *Giù la testa* se halla publicado en *Bianco e Nero*, setiembre/octubre de 1971, pp. 61-107.
54. Gabutti, *loc. cit.*
55. Cumbrow, pp. 85-98.
56. Simsolo, pp. 161-63.
57. *Take One*, mayo de 1973, p. 31.
58. Claire Bloom: *Limelight y After* (Weidenfeld y Nicolson, Londres, 1982), pp. 152-55; ver también Claire Bloom: *Leaving a Doll's House* (Virago, Londres, 1996), pp. 117-36.
59. *Take One*, mayo 1973, pp. 27-28.
60. Simsolo, pp. 155-157; también De Fornari, p. 22.
61. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
62. *Ibíd.*
63. Cenk Kiral, entrevistas a Luciano Vincenzoni, abril-mayo de 1998; De Fornari, pp. 158-60 para antecedentes; entrevista del autor a Sergio Donati.
64. *Photoplay*, setiembre de 1972; Barbra Paskin: entrevista a Rod Steiger en el plató de *Agáchate, maldito*

en Almería (texto mecanografiado).
65. Entrevista de Barbra Paskin a Rod Steiger, California, junio de 1997.
66. Entrevista del autor a Sergio Donati.
67. Entrevista de Barbra Paskin a Rod Steiger, junio de 1997.
68. Michael Munn, entrevista a James Coburn (*Film Review*, diciembre de 1981, p. 11).
69. Simsolo, pp. 155, 158.
70. Entrevista de Barbra Paskin a James Coburn en el plató de *Agáchate, maldito* en Almería (texto mecanografiado).
71. Simsolo, p. 155.
72. Entrevista del autor a Carlo Simi, 24 de octubre de 1998; también Corbin, p. 29. La filmación en Guadix fue extensamente cubierta por el fotógrafo Yvan Dalain y los resultados publicados en Dalain: *Western Spaghetti* (Photoarchives, Éditions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1995).
73. Entrevista de John Martin a David Warbeck (*Giallo Pages*, I, pp. 18-19); ver también Palmerini y Mistretta: *Spaghetti Nightmares*, pp. 152-57.
74. De Fornari, pp. 21-23.
75. Gianni Di Claudio: *Directed by Sergio Leone*, p. 138; Bertolucci en *Positif*, marzo de 1973, p. 37; Gilles Gressard: *Sergio Leone* (J'ai lu, París, 1989), pp. 98-100. Pasolini defendió *Agáchate, maldito* contra el desdén de la izquierda, diciendo que «Leone es incapaz de hacer un film no interesante».
76. Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 184-85, 232-33, citando a De Fornari: *Sergio Leone* (Milán, 1977).
77. Simsolo, pp. 165-66.
78. Sobre Pinelli y la masacre de Piazza Fontana, ver Ginsborg, pp. 333-34; también Enzo De Paoli: *Il cinema e la Prima Republica* (Marna, Como, 1995), pp. 88-99 y Di Claudio, p. 192.
79. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.

Capítulo 10: *Entreacto*

1. Entrevista del autor a Tonino Valerii, Udine, 16 de abril de 1997; ver también *Montpellier*, pp. 61-64 y De Fornari, pp. 168-70.
2. Bogdanovich: *Two Beeg Green Eyes*.
3. Entrevista del autor a Tonino Valerii; también entrevista para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
4. *Ibíd.*
5. Entrevista a Ennio Morricone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
6. Simsolo, pp. 173, 183-84; Lambert, p. 89.
7. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, Roma, 14 de mayo de 1998.
8. Diego Gabutti, pp. 21-31, 135-37.
9. Entrevista a Sergio Leone para *Visions* (Large Door/Channel 4), noviembre de 1983; Simsolo, pp. 150, 167-68.
10. *Ibíd.*
11. Diego Gabutti, pp. 136-37.
12. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
13. Entrevista de Tim Lucas a Ernesto Gastaldi en *Video Watchdog* 39, 1997, pp. 48-51.
14. Ver Ron Chernow: *John Ford - The Last Frontiersman* (*Ramparts*, abril de 1974), pp. 45-48, para un relato de su muerte.
15. Lambert, p. 89; Frayling: *Spaghetti Westerns*, pp. 247-255.
16. Entrevista a Ennio Morricone, *Positif*, abril de 1983; también entrevista al compositor para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
17. Entrevista del autor a Tonino Valerii; entrevista para *Viva Leone!*, noviembre de 1989; De Fornari, pp. 166-170; *Montpellier*, pp. 61-64.
18. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982; ver también Simsolo, pp. 169-70.
19. Para antecedentes sobre Hill y Spencer, ver (ed.) R. Jacquet: *Terence Hill and Bud Spencer* (Star System 3, París, 1980). Jacquet afirma erróneamente, sin embargo, que Mario Girotti es el hijo de Massimo Girotti, famoso por *Ossessione*, un error cometido a menudo.
20. Entrevista del autor a Gillo Pontecorvo, Roma, 7 de octubre de 1995.
21. Entrevista a Tonino Valerii para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.

22. Entrevista del autor a Tonino Valerii; también De Fornari, pp. 168-70.
23. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
24. Entrevista del autor a Tonino Valerii; también De Fornari, pp. 168-170.
25. *Ibíd.*; también *Montpellier*, pp. 61-64.
26. Neil Summers: *Terence Hill and My Name is Nobody* (*Westerns all'italiana* 26, verano de 1990).
27. Francesco Minnini: *Leone* (Il castoro cinema, 139, Roma, enero-febrero de 1989) p. 11. Esta afirmación, que Leone concluyó afirmando: «Sin falsa modestia dirigí todas las escenas que el público recuerda mejor», enfurece particularmente a Valerii. «Por supuesto es mentira [...], y causa daño al nombre de Sergio, que no consiguió nada en absoluto diciéndolo.»
28. Entrevista a Ernesto Gastaldi, *Video Watchdog*, 1997, pp. 48-51.
29. De Fornari, pp. 168-70; entrevista a Valerii para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
30. Simsolo, p. 168; Henry Fonda: *My Life*, P. 312; Beatrice, pp. 150-54.
31. Stephen Mackey: *An Analysis of Les Valseuses by Bertrand Blier* (disertación RCA MA no publicada, 1993); Simsolo, p. 171; Beatrice, pp. 132-134.
32. *Ibíd.*
33. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
34. *Ibíd.*
35. De Fornari, p. 96; Simsolo, pp. 171-72.
36. Diego Gabutti, pp. 136 y sig.; Simsolo, p. 72.
37. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
38. *Ibíd.*
39. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
40. *Ibíd.*; Georgette Ranucci y Stefanella Ughi: *Carlo Verdone* (Dino Andino, Roma, 1997), pp. 3-12, 17.
41. Enrico Giaconelli: *La commedia all'italiana* (Gremese, Roma, 1990), pp. 122-25.
42. Entrevista a Sergio Leone para *Visions* (Large Door/Charmel 4), noviembre de 1983; comparar el relato de Verdone en Ranucci y Ughi, pp. 3-12, 16-21.
43. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998; Ranucci y Ughi, pp. 21-23.
44. Entrevista del autor a Raffaelle Leone, 24 de mayo de 1998; Ranucci y Ughi, pp. 32-34.
45. Simsolo, pp. 175-176; *Catalogue de la Production Cinématographique Française t.II* (Centre National de la Cinématographie, París, 1975). Muchos de los *spots* de Sergio Leone para televisión fueron exhibidos en vídeo como parte de la exposición *Omaggio a Sergio Leone*, Galleria D'Arte "La Scaletta", Roma, diciembre de 1991.
46. De Fornari, p. 177; Simsolo, pp. 175-76; *Montpellier*, p. 87; Corbin, p. 41.
47. Sobre Barthes y el spot automovilístico, ver Bent Fausing: *The Genius of Design,* en (ed.) Susann Vihma: *Objects and Images*, UIAH, Helsinki, 1992, pp. 180-92.
48. Entrevista del autor a Luca Morsella, 20 de diciembre de 1991.
49. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
50. Simsolo, pp. 175-176.
51. Sobre los varios proyectos de Leone, ver Cèbe, pp. 51-53; Di Claudio, p. 192; Lambert, pp. 93-95; De Fornari, p. 178; *Cinéma 69*, entrevista, pp. 89-90.
52. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998.
53. Entrevistas de Cenk Kiral a Luciano Vincenzoni, abril-mayo de 1998.
54. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
55. David Thornson: *Leonesque* (*American Film*, 10 de setiembre de 1989, pp. 26-30, 56).
56. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.

Capítulo 11: *Érase una vez en América*

1. Harry Grey: *The Hoods* (Crown Publishers Inc. para la New American Library of World Literature, mayo de 1953). La edición de bolsillo apareció en Inglaterra e Italia en otoño de 1965.
2. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998; Gabutti, pp. 21-34; Di Claudio, pp. 94-95.
3. Entrevistas a Sergio Leone en *Positif*, junio de 1984, pp. 6-15; *American Film*, junio de 1984, pp. 23-25; *La Revue du Cinéma*, junio de 1984, pp. 50-60; *Film Comment*, agosto de 1984, pp. 21-23; *Cahiers du cinéma*, mayo de 1984, pp. 7-11, 56-90.

4. Edward Behr: *Prohibition* (BBC Books, Londres, 1997) p. 175.
5. Rick Cohen; *Tough Jews* (Cape, Londres, 1998), pp. 23-67; 130-32. Ver también, entre muchas otras fuentes, Robert Lacey: *Litte Man - Meyer Lansky and the Gangster Life* (Little, Brown & Co, Boston, 1991).
6. Ver Neal Gabler: *An Empire of Their Own* (W.H. Allen, Londres, 1989), pp. 187-236; Philip French: *Kings of the Underworld* (*The Movie*, 4, Orbis, Londres, pp. 68-72).
7. Gabler, pp. 18-20.
8. Sobre este aspecto de la historia del cine de gángsters, ver John McCarty: *Hollywood Gangly* (St Martin's Press, Nueva York, 1993), pp. 55-59; Raymond Durgnat: *The Gangster File* (*Monthly Film Bulletin*, abril 1991), pp. 93-96; Carlos Clarens: *Crime Movies* (Da Capo, Nueva York, 1997), pp. 100-170; (ed.) Kil Hardy: *BFI Companions to Crime* (Cassell, Londres, 1997); lan Cameron: *A Pictorial History of Crime Films* (Hamlyn, Londres, 1975); Colin McArthur: *Underworld USA* (Secker & Warburg/BFI Londres, 1972), pp. 11-70.
9. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998; De Fornari, pp. 158-60. Sobre el Lower East Side en los años 1920 y 1930, ver Beth S. Wenger: *New York Jews and the Great Depression* (Yale University Press, 1996), pp. 83-84.
10. Robert Warshaw: *The Gangster as Tragic Hero* (en *The Immediate Experience*, Atheneum, Nueva York, 1975, pp. 127-34).
11. Simsolo, pp. 177-79.
12. Gabutti, pp. 21-31.
13. *Ibíd.*; *Cahiers du cinéma*, mayo de 1984, pp. 7-11, 56-90.
14. Gabutti, *loc. cit.*
15. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 14 de mayo de 1998.
16. Gabutti, *loc. cit.*
17. Para las distintas versiones de esta afirmación, ver las entrevistas listadas en la nota 3.
18. De Fornari, pp. 23-26.
19. Brian Case: entrevista *Érase una vez* (*Sunday Times Magazine*, Londres, 30 de setiembre de 1984).
20. Sobre el tema de la "amistad" en esos tres films, ver Trevor Willsmer: *Leone's Fairytales* (*Movie Collector*, vol. 2, 2ª entrega, 14 de marzo de 1995, pp. 62-67).
21. Gabutti, *loc. cit.*
22. *Ibíd.*; De Fornari, pp. 23-26.
23. Simsolo, pp. 177-81.
24. Entrevista del autor a Sergio Donati; entrevistas de Cenk Kiral a Luciano Vincenzoni, abril-mayo de 1998; entrevista a Ernesto Gastaldi en *Video Watchdog*, 1997, pp. 48-51.
25. Guy Braucourt: entrevista a Gérard Dépardieu in *Écran 76*, 15 de febrero de 1976; Cèbe, pp. 51-54.
26. Simsolo, pp. 179, 184-185.
27. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
28. *Montpellier*, pp. 72-73.
29. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
30. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
31. Entrevista a Ernesto Gastaldi en *Video Watchdog*, 1997, pp. 48-51; entrevista de Jean A. Gili a Sergio Leone, *Positif*, junio de 1984, pp. 6-15.
32. *Montpellier*, pp. 72-73; Simsolo, pp. 185-187.
33. Pete Hamill: *Once Upon a Time in America* (*American Film*, junio de 1984, pp. 20-29, 54).
34. *Ibíd.*
35. Simsolo, pp. 186-187.
36. Entrevista de Louise Swan a John Milius, California, octubre de 1995, para la serie de radio de la BBC *Print the Legend* del autor; también entrevista del autor a John Milius, Londres, 1981.
37. Simsolo, p. 186; Gabutti, p. 32.
38. Gabutti, *loc. cit.*; Cèbe, p. 51.
39. Carl Rollyson: *The Lives of Norman Mailer* (Paragon House, Nueva York, 1991) p. 275. Rollyson fecha el viaje a Manila en el «otoño de 1975». *The Los Angeles Times* del 10 de junio de 1984, por su parte, remonta la implicación de Mailer a 1970 (sec. c:23), lo cual es imposible puesto que Leone todavía no poseía los derechos cinematográficos de la novela. Norman Mailer no ha respondido a mis peticiones por fax de una mayor información.

40. *Montpellier*, pp. 72-73; De Fornari, pp. 161-63 (Ferrini), 163-164 (Medioli).
41. Entrevistas de Cenk Kiral a Mickey Knox, enero-febrero de 1998.
42. Ver Enzo Ungari y Don Ranvaud: *Bertolucci by Bertolucci* (Plexus, Londres, 1982).
43. De Fornari, pp. 163-64.
44. *Ibíd.*
45. Cuel y Villiers: *Interview with Medioli* (*Cinématographe*, 72, noviembre de 1981, pp. 21-23); Cèbe, pp. 52-53.
46. De Fornari, pp. 23-26; Gabutti, pp. 21-31; Simsolo, pp. 181-82.
47. Simsolo, pp. 182-84.
48. Burton Turkus y Sid Feder: *Murder Inc.* (Da Capo, Nueva York, 1992) especialmente las pp. 46-47, 80-85, 94-95, 331-62.
49. Jean A. Gili: entrevista a Sergio Leone (*Positif*, junio 1984, pp. 6-15).
50. Turkus y Feder, pp. 46-47.
51. Turkus y Feder, pp. 80-85, 331-62. Las biografías de gángsters disponibles en la época en que Leone y su equipo estaban investigando incluían Ted Addy: *The Dutch Schultz Story* (Monarch, Connecticut, 1962); Leo Katcher: *The Big Bankroll - The Life and Times of Arnold Rothstein* (Da Capo, Nueva York, 1958); Paul Sann: *Kill the Dutchman* (Da Capo, Nueva York, 1971); y Dean Jennings: *We Only Kill Each Other* (Fawcett World, 1968). Pero parece que Turkus y Feder fueron la principal fuente histórica.
52. Simsolo, pp. 180-181.
53. De Fornari, pp. 163-164; *Montpellier*, pp. 76-77.
54. El libro *The Western Movies* era de Walter C. Clapham (Galley Press, Londres, 1976) p. 146; la entrevista de Ferrini se halla en De Fornari, pp. 161-163.
55. De Fornari, pp. 161-163; Jorge Luis Borges: *A Universal History of Infamy* (Penguin, Middlesex, 1975), pp. 51-60 sobre el «Monje Eastman, proveedor de iniquidades».
56. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
57. Cèbe, pp. 51-52; entrevistas a Sergio Leone en *Cahiers du cinéma*, mayo de 1984, *La revue du cinéma*, junio de 1984 y *Positif*, junio de 1984.
58. Guion de *Érase una vez en América* fechado en octubre de 1981 (Embassy International Pictures).
59. *Montpellier*, p. 73.
60. De Fornari, pp. 23-26.
61. Sobre algunos de los elementos de género en *Érase una vez en América*, y el tratamiento de Leone de ellos, ver Adrian Martin: *Once Upon a Time in America* (BFI, Londres, 1998).
62. Sobre la interpretación del "opio", ver Nick Redman: *To Dream or Not to Dream* (*Movie Collector*, 14 de marzo de 1995, pp. 68-69); Chris Peachment: *Once Upon a Time in Amcrica* (*Film Yearbook*, 1986, pp. 96-97), y Adrian Martin, op, cit. Las intencionadas afirmaciones de Leone al respecto incluyen Simsolo, pp. 191-92.
63. Para variaciones de esta cita, ver entrevistas en nota 3.
64. Jean A. Gili: *Interview with Sergio Leone* (*Positif*, junio de 1984, pp. 6-15).
65. Simsolo, pp. 193-194.
66. Entrevista a Ennio Morricone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989; también Lhassa, pp. 209-12, 243-44. Sobre la música para *Érase una vez en América*, ver Cumbrow, pp. 209-11 y *Ennio Morricone Musicography*, pp. 222-23.
67. Lhassa, *loc. cit.*
68. Leone pudo muy bien descubrir la obra de Zarnfir a través de la banda sonora de *Picnic en Hanging Rock* (1975) de Peter Weir, un film que admiraba enormemente.
69. Entrevista a Ennio Morricone para *Viva Leone!*; Lhassa, *loc. cit.*
70. Entrevistas a Leone en *Positif*, junio de 1984; *La revue du cinéma*, junio de 1984; *Cahiers du cinéma*, mayo de 1984.
71. Entrevista a Ennio Morricone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
72. Simsolo, p. 193; (ed.) Garofalo, pp. 9-15, "presentación" de Sergio Leone.
73. Alexander Alland, Sr.: *Jacob A. Riis, Photographer y Citizen* (Gordon Fraser, Londres, 1975); y Otto Steinert: *Jacob A. Riis* (Museum Folkwang Essen, noviembre de 1971). La fotografía de Riis de un mercado en Mulberry Street, 1900, es muy similar a las escenas callejeras de Leone/Simi en *Érase una vez en América*, mientras que su «Lo que aprenden los chicos en su patio de juegos en la calle» se parece a las diabluras de Noodles y Max cuando niños, y su «Mullen's Alley, Cherry Street» es muy parecida al

callejón cercano al bar de Gelly en las secuencias de los años 1920. También Garofalo, op. cit.; Información de la producción de *Érase una vez en América* (The Ladd Company, 1984).

74. Simsolo, *loc. cit.*; ver también Gail Levin: *Edward Hopper - The Art and the Artist* (W.W. Norton, Nueva York, 1980), en especial las pp. 45-61, 185-97, 264-79.
75. Simsolo, *loc. cit.*; ver también Christopher Finch: *Norman Rockwell's America* (Harry Abrams, Nueva York, 1975) en especial las pp. 48-78 ("Growing Up") y 268-305 ("Evening Post Covers"); y Thomas S. Buechner: *Norman Rockwell. A Sixty-year Retrospective* (Harry Abrams, Nueva York, 1975) en especial las pp. 13-52 (sobre el período 1910-1929).
76. Marilyn Cohen: *Reginald Marsh's Nueva York* (Dover and the Whitney Museum, Nueva York, 1983).
77. Garofalo, pp. 19-38.
78. De Fornari, pp. 157-58, *Montpellier*, p. 71. Entrevista del autor a Tonino Delli Colli, 24 de octubre de 1998 («cuando hablamos de composición, hablamos de Norman Rockwell y Edward Hopper, pero no cuando estamos rodando. Sólo para ver la escena»).
79. Entrevista a Leone en *Positif*, junio de 1984, pp. 6-15.
80. Corbin, pp. 30-38.
81. Entrevista a Leone en *Positif*, junio de 1984, pp. 6-15.
82. Simsolo, pp. 187-88.
83. *Montpellier*, pp. 72-73.
84. De Fornari, pp. 23-26. Kevin Brownlow, *David Lean* (Richard Cohen Books, Londres, 1996), pp. 639-40.
85. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
86. De Fornari, *loc. cit.*
87. *Cahiers du cinéma*, mayo de 1984, pp. 7-11.
88. De Fornari, pp. 171-73.
89. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
90. *Ibíd.*
91. Stuart M. Kaminsky: *American Film Genres* (segunda edición, Nelson-Hall, Chicago, 1985), pp. 47-48.
92. Ver Martin, pp. 25-27.
93. Entrevista del autor a Luca Morsella.
94. Entrevista a Sergio Leone, *Positif*, junio de 1984, pp. 6-15.
95. *Montpellier*, p. 76.
96. Entrevista del autor a Luca Morsella.
97. *Ibíd.* Esta sección se basa en una atenta comparación entre el guion de fecha octubre de 1981 y el guion de rodaje en la biblioteca de la BFI que fue recibido el 27 de marzo de 1984.
98. De Fornari, pp. 23-26.
99. Entrevista del autor a Luca Morsella, 22 de mayo de 1998.
100. Conversación del autor con John Landis, 21 de enero de 1998; ver también crítica de Michael Sragow (reimpresa en [ed.] Richard T. Jameson: *They Went Thataway*, National Society of Film Critics, San Francisco, 1994, pp. 12-16).
101. *C'era una volta il cinema*, dirigida por Gianni Minà, RAI, 1985.
102. Pete Hamill en *American Film*, junio de 1984, pp. 20-29.
103. Documental de Gianni Minà; *American Film*, junio de 1984. Ver también John Parker: *De Niro* (Vista, Londres, 1995), pp. 190-203; Patrick Agan: *Robert De Niro* (Robert Hale, Londres, 1996), pp. 114-18; Andy Dougan: *Untouchable - Robert De Niro* (Virgin, Londres, 1997), pp. 199-214.
104. Variaciones de esta historia aparecen en muchas entrevistas de mayo-junio de 1984; ver nota 3.
105. Pete Hamill, *loc. cit.*
106. De Fornari, pp. 23-26; *American Film*, junio de 1984, pp. 23-25; *Film Comment*, agosto de 1984, pp. 21-23.
107. *American Film*, junio de 1984, pp. 23-25.
108. *Montpellier*, pp. 76-77.
109. *La revue du cinéma, junio de 1984, pp. 50-60; Cahiers*, mayo de 1984, pp. 56-90.
110. Dougan, pp. 199-214.
111. Simsolo, pp. 188-89.
112. *Ibíd.*

113. De Fornari, pp. 155-56.
114. *Ciné revue*, 11 de agosto de 1983, pp. 24-25.
115. Simsolo, pp. 188-89; De Fornari, pp. 25-26.
116. Entrevistas a James Woods en *American Film*, mayo de 1990, pp. 51-53, y *Film Comment*, enero-febrero de 1997, pp. 58-59.
117. *Ibíd.*
118. Robert De Niro en el documental de Gianna Minà para la RAI.
119. De Fornari, pp. 23-26.
120. Entrevista en *American Film*, mayo de 1990, pp. 51-53.
121. Case: *Once Upon a Time*; las biografías de De Niro listadas en nota 103; documental de Minà para la RAI.
122. Entrevista del autor a Raffaella Leone, 24 de mayo de 1998.
123. Hamill, pp. 20-29.
124. De Fornari, p. 25.
125. Entrevista del autor a Elizabeth McGovern, Londres, 7 de noviembre de 1997; también para notas siguientes.
126. Entrevista para *Cahiers*, mayo de 1984, pp. 7-11, 56-90.
127. Para la reacción crítica, ver referencias en Adam Knee: *Notions of Authorship and the Reception of Once Upon a Time in America* (*Film Criticism*, Meadville, PA, vol. X, núm. 1, otoño de 1985, pp. 3-17).
128. Simsolo, pp. 195-197.
129. Entrevista en *American Film*, junio de 1984, pp. 23-25.
130. *La revue du cinéma*, junio de 1984, pp. 50-60; *Cahiers*, mayo de 1984; *Positif*, junio de 1984, pp. 6-15; Simsolo, p. 194 para distintas versiones de esta idea.
131. De Fornari, pp. 157-158; entrevista del autor a Tonino Delli Colli, 24 de octubre de 1998.
132. Gabutti, p. 34.
133. Simsolo, pp. 193-94.
134. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
135. Entrevista en *Positif*, junio de 1984, pp. 6-15.
136. Corbin, p. 38.
137. Entrevista del autor a Luca Morsella, 14 de mayo de 1998; también para citas siguientes.
138. Pete Hamill, *American Film*, junio de 1984, pp. 20-29, 54.
139. Joe Klein: *A Film Grows in Brooklyn* (*New York*, 24 de enero de 1983, pp. 16-17).
140. Entrevista a Luca Morsella para *Viva Leone!*, noviembre 1989; *Montpellier*, p. 71; entrevista del autor a Tonino Delli Colli, 24 de octubre de 1998.
141. Hamill, *loc. cit.*
142. De Fornari, pp. 23-26; y entrevistas listadas en nota 3.
143. *Variety*, 30 de marzo de 1983, p. 7.
144. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
145. Hamill, *loc. cit.*
146. De Fornari, pp. 171-73.
147. *Montpellier*, p. 76.
148. Hamill, *loc. cit.*
149. Entrevista del autor a Luca Morsella, 1 de julio de 1994.
150. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998; Corbin, p. 37.
151. Para la reacción de la prensa a esas diferentes versiones, ver Knee, op cit. *Variety* informó el 24 de agosto de 1983 (p. 13) de que el film «se desarrollaría como una epopeya, no dos»; el 21 de marzo de 1984 (p. 3) *Variety* incluía este titular: "Sergio Leone reacciona a la amenaza de recortar *Érase una vez en América*"; el 13 de junio de 1984 (p. 2) *Variety* informaba: «Leone habla del montaje norteamericano».
152. Mary Corliss: *Once Upon a Time* (*Film Comment*, julio-agosto de 1984, pp. 18-21). Fue el único crítico importante que prefirió la versión recortada.
153. Simsolo, pp. 196-98.
154. *Hollywood Reporter*, 21 de marzo de 1984, p. 2: "Sergio Leone toma en consideración el retirar su nombre".

155. Leone sobre los films largos: entrevista para el documental *Visions* (Large Door/Channel 4), noviembre de 1983.
156. *Variety*, 17 de octubre de 1984 (p. 5): "Leone da las gracias a los críticos en la conferencia de Fest".
157. Entrevista del autor a Elizabeth McGovern, 7 de noviembre de 1997.
158. Entrevista a James Woods en *Empire*, junio de 1991.
159. *Montpellier*, p. 76.
160. Entrevista a Andrea Leone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.

Capítulo 12: *Un cierto cine*

1. La secuencia de apertura de *Leningrado* está extraída de Gabutti, pp. 138-40; Simsolo, pp. 211-12; Di Claudio, pp. 18, 192; y reminiscencias de varios entrevistados. La fuente primaria de Leone fue Harrison E. Salisbury: *The 900 days - The Siege of Leningrad* (reimpresión Da Capo, Nueva York, 1985).
2. Di Claudio, *loc. cit.*
3. Gabutti, *loc. cit.*; Gianni Di Claudio, *loc. cit.*; Francesco Minnini, pp. 98-100. La comparación con *Potemkin* fue hecha por el propio Leone; ver Giles Gressard: *Sergio Leone* (Editions J'ai lu, París, 1989) p. 136.
4. Entrevista del autor a Carla Leone, 1 de julio de 1994.
5. Gabutti, *loc. cit.*
6. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
7. Braucourt, pp. 89-90.
8. Fueron restablecidos por Philip Taylor para la grabación de la Séptima Sinfonía de Shostakóvich dirigida por Gennadi Rozhdestvensy (Collets, CML 2036, 1991) y por Eric Roseberry para la Séptima Sinfonía dirigida por Valeri Polianski (Chandos, 9621, 1998).
9. Gressard, pp. 130-39; De Fornari, op cit. pp. 178-79; Di Claudio, *loc. cit.*; Simsolo, pp. 209-10.
10. Gabutti, *loc. cit.*; De Fornari, *loc. cit.*; Di Claudio, *loc. cit.*
11. Laurent Bachet: *Interview with Sergio Leone (Première* [versión francesa], diciembre de 1988, p. 45). Una entrevista muy tardía.
12. Ver nota 10. Leone tendía a exagerar sus "fuentes históricas" cada vez que recontaba la historia. La anécdota acerca de la interpretación de la Séptima durante la "celebración de la victoria" es una versión mutilada de lo que ocurrió en el estreno en Leningrado en agosto de 1942, cuando los catorce músicos supervivientes de la Orquesta de la Radio, más algunos otros músicos viejos y flacos, interpretaron la pieza. La historia de Hitler haciendo imprimir entradas para un concierto de Wagner está basada en sus auténticos planes de organizar un "elaborado desfile militar" en la Plaza del Palacio. Y, aunque Leone no pudo conocer este hecho, la famosa foto de Shostakóvich apagando incendios ha resultado ser un montaje, preparado a efectos propagandísticos.
13. Gabutti, pp. 137-38.
14. Di Claudio, p. 192.
15. Gressard, p. 134.
16. *Screen International*, 22 de diciembre de 1984, p. 6 ("Próximo proyecto la Unión Soviética").
17. Giuletto, Chiesa: *Leone a Mosca*, *L'Unità*, 12 de enero de 1989 y 10 de febrero de 1989; *Screen International*, 11 de febrero de 1989.
18. De Fornari, pp. 178-79.
19. Gressard, pp. 136-37.
20. Entrevista de Bachet, *Première*, diciembre de 1988, p. 45.
21. Entrevista a Andrea Leone para *Viva Leone!*, noviembre de 1989.
22. Entrevista de Bachet, *loc. cit.*
23. Entrevistas del autor a Luca Morsella, 1 de julio de 1994 y 24 de mayo de 1998.
24. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1989.
25. *Montpellier*, p. 73 (Grimaldi), p. 71 (Delli Colli, más entrevista del autor del 24 de octubre de 1998), pp. 76-79 (Leo Benvenuti). Benvenuti añade que Leone era imbatible en el tema de Tom Mix, pero que sus conocimientos de la geografía rusa eran más precarios, y que la correspondencia de los guionistas con la oficialidad soviética empezó «en la era de Breznev, antes de la invención del fax». Para antecedentes sobre las vicisitudes de *Los 900 días* ver la introducción de Salisbury a la edición de Da Capo, pp. vii-x.

26. Entrevista del autor a Sergio Donati.
27. Di Claudio, p. 18.
28. Brian Case: *Once Upon a Time* (*Sunday Times Magazine*, Londres, 30 de setiembre de 1984).
29. Ver, entre muchas referencias, Sergio Leone: *Per il novantenario del cinema* (*L'Unità*, 28 de diciembre de 1985); Jean A. Gili: *Interview with Sergio Leone* (*Positif*, junio de 1984, pp. 14-15); entrevista para el documental para la televisión *Visions* (Large Door/Channel 4), noviembre de 1983.
30. Morando Morandini: *Paradiso Lost* (*Sight and Sound*, junio de 1991, pp. 18-21); Simsolo, pp. 208-09; Di Claudio, p. 190.
31. Simsolo, *loc. cit.*
32. "Sergio Leone *filma* su propia liga de fútbol", artículo en el periódico napolitano *Gazette Dello Sport*, 10 de mayo de 1987.
33. Di Claudio, p. 192; Sergio Leone: *Venivamo da ogni parte della terra* (*Bianco e Nero*, edición Venecia 88, diciembre de 1988 pp. 7-8).
34. Bernard Le Roy y Maurice Szafran: *The Illustrated History of Cigars* (Harold Starke publications, Londres, 1993; publicado por primera vez en Francia en 1989), pp. 128-29.
35. *Montpellier*, p. 75.
36. Schickel: *Clint Eastwood*, pp. 438, 464.
37. Frayling: *Clint Eastwood*, pp. 64-65.
38. *Ibíd.*, pp. 25-26.
39. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998; carta de Luca Morsella, 28 de setiembre de 1994, pp. 1-3.
40. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998.
41. *Ibíd.*
42. Carta de Luca Morsella al autor, 28 de setiembre de 1994.
43. Citado en Di Claudio, p. 174.
44. Sergio Leone, Luca Morsella y Fabio Toncelli: *Un lugar que sólo Mary conoce* (tratamiento, escrito en Roma, fechado en 1988), pp. 1-27.
45. *Ibíd.*, pp. 26-27.
46. Entrevista del autor a Luca Morsella, 24 de mayo de 1998.
47. *Ibíd.*
48. *Ibíd.*
49. Entrevista a Sergio Leone para *Visions* (Large Door/Channel 4), noviembre de 1983.
50. Entrevista del autor a Fulvio Morsella, 24 de mayo de 1998. Sobre la reputación de Leone entre los críticos, ver Adrian Martin: *Once Upon a Time in America* (BFI, Londres, 1998), especialmente la introducción.
51. Minnini, pp. 98-101; *Westerns all'italiana*, "In Memoriam Sergio Leone", otoño de 1989; Di Claudio, p. 189. Schickel, p. 135, informa que Leone afirmaba haber nacido en 1929 pero «de hecho nació el 23 de enero de 1921, nueve años antes que Clint». Esto es falso, como confirman la foto en la pared de la escuela de Checco er Carettiere y las entrevistas con sus familiares. Sin embargo, parecía mucho más viejo de su edad desde mediados de los 1980 en adelante.
52. Basado en un video doméstico, rodado en el funeral de Leone; y articulos recogidos en *Westerns all'italiana*, invierno de 1989-1990.
53. Entrevista a Tony Anthony en *Westerns all'italiana*, primavera de 1991.
54. Entrevista del autor a Sergio Donati, 23 de mayo de 1998; entrevistas de Cenk Kiral a Luciano Vincenzoni, abril-mayo de 1998; *Montpellier*, p. 66.
55. Entrevista del autor a Sergio Leone, febrero de 1982.
56. Scott Simmons: crítica de *Spaghetti Westerns* de Christopher Frayling en *The Journal of Popular Film y Television*, otoño de 1981, p. 149.
57. Luc Moullet, en De Fornari, p. 9.
58. Kim Newman: *Nightmare Movies* (Bloomsbury, Londres, 1988), pp. 105-09; Di Claudio, p. 189; Minnini, pp. 98-101.
59. Entrevista a Sergio Leone en *American Film*, junio de 1984, pp. 23-25.
60. Sobre la subasta de Cinecittà ver David Willey en el *Observer*, Londres, 23 de mayo de 1993, pp. 22-23; Carla Pilolli en *Il Messagero*, Roma, 27 de mayo de 1993, p. 12, y 28 de mayo de 1993, p. 14; también el catálogo de la subasta, fechado en mayo de 1993.